

**COLOR SONORO:
CONSIDERACIONES SOBRE LA
IDENTIDAD CONTEMPORÁNEA A
PARTIR DE KANDINSKY Y
SCHÖNBERG**

PATRICIA COSANO LUCENA

COLOR SONORO:
CONSIDERACIÓN SOBRE LA IDENTIDAD CONTEMPORÁNEA
A PARTIR DE KANDINSKY Y SCHÖNBERG

Trabajo Fin de Máster

Para optar al título de *Máster Oficial en Arte: Idea y Producción* por la
Universidad de Sevilla



Autor:

Patricia Cosano Lucena

Firma del alumno:

Tutor:

Dr. Fernando García García

Vº Bº del Tutor:

Sevilla, 4 diciembre 2018

El color es lo decisivo. El color tímbrico como cualidad específica del sonido asumida en su radical materialidad... [...]. El color nos adentra en el hondón de la materia fónica; en su carácter matricial; en la Magna Mater del sonido (y de su posible organización formal). El color es la cualidad más salvaje y menos susceptible de medida de todas las dimensiones sonoras. Parece incluso inconmensurable.

(La imaginación sonora, Eugenio Trías, 2016)



RESUMEN

El presente Trabajo Fin de Máster aborda el tema de la construcción de identidad contemporánea. Servirán como punto de partida los escritos y la obra de Schönberg y Kandinsky, para profundizar a continuación en los nuevos lenguajes estéticos en los que música y pintura se enlazan íntimamente. De este interés surge el presente trabajo en el que el color y el sonido se relacionan en la búsqueda del acontecimiento y del propio yo.

ABSTRACT

This End of Master's Paper deals with the subject of the construction of contemporary identity. The writings and work of Schönberg and Kandinsky will serve as a starting point, to then delve into the new aesthetic languages in which music and painting are intimately linked. From this interest arises the present work in which colour and sound are related in the search for the event and the self.

PALABRAS CLAVE

Arte – música visual – pintura – autorretrato – interpretación – identidad – Kandinsky – Cage – Schönberg

KEYWORDS

Art – visual music – painting – self portrait – interpretation – identity – Kandinsky – Cage – Schönberg

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Objetivos	12
Objetivos generales	
Objetivos específicos	
Metodología	13
Justificación	14
Grado de innovación	15
1.PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS	
1.1. Aportación 1:	
1.1.1. Aportación 1: Catalogación de la obra	16
1.1.2. Aportación 1: Proceso de Creación-Producción	21
1.2. Aportación 2:	
1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra	24
1.2.2. Aportación 2: Proceso de Creación-Producción	32
1.3. Aportación 3:	
1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra	38
1.3.2. Aportación 3: Proceso de Creación-Producción	40
2.SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS	
1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS: APROXIMACIONES A LA ESTÉTICA MUSICAL CONTEMPORÁNEA Y A SU RELACIÓN CON LAS OTRAS ARTES	
1. La incompletud y el fin del tempo	42
2. Nuevas concepciones estéticas: la ruptura tonal	45

2. LA HUELLA: COLORES TÍMBRICOS (MAGNA MATER DEL SONIDO)	
1. Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky y la música visual	53
2. Resonancias de color y formas	60
3. Una revolución estética musical: nuevas representaciones	71
3. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD: LA CÁRCEL DE LA EXPOSICIÓN	
1. Génesis, nuevos lenguajes estéticos: la conquista del individuo	83
2. Deseo e interpretación: la búsqueda del acontecimiento	87
CONCLUSIONES	91
FUENTES DOCUMENTALES	
FUENTES PRIMARIAS DE CONSULTA	93
FUENTES SECUNDARIASS DE CONSULTA	94
REFERENCIAS WEB	98
ÍNDICE DE FIGURAS	99

INTRODUCCIÓN

*“La experiencia occidental del color siempre ha estado íntimamente relacionada con la experiencia de la música”
(Composition in retrospect, John Cage, 1993)*

¿Cómo dos manifestaciones artísticas tan dispares como son la música y la pintura pueden llegar a relacionarse y retroalimentarse entre sí? ¿Es posible que dos parcelas del arte tan opuestas en la forma de ser creadas y percibidas por el espectador encuentren un nexo de unión que las imbrique en un único proceso final? Esto que parece un reto y desafío a primera vista, se nos presenta como una realidad si nos sumergimos en la vorágine del origen de tan variadas y opuestas tendencias artísticas que aparecen y se suceden a lo largo del siglo XX. Estas reflexiones también suponen la base de este Trabajo Fin de Máster, y se vinculan con las propias creaciones y aportaciones artísticas realizadas en las distintas asignaturas del *Máster Arte: Idea y Producción* y presentadas en él. Las tres series de obras aportadas irán de este modo relacionándose con los tres bloques teóricos desarrollados en la segunda parte del trabajo, dedicado a las argumentaciones teóricas.

La inquietud por alcanzar nuevas cotas en el arte, traspasando fronteras a las que antes no era posible acercarse ni mediante el pensamiento, aparecen en este convulso siglo XX como una necesidad que llevará a muchos artistas a replantearse el camino que habían seguido hasta el momento, el cual ahora se escindía en numerosas ramificaciones y posibilidades artísticas, la mayoría aún por explorar. El artista *“verdaderamente grande ha tenido que volar siempre del presente al futuro [...] Y no importa la abertura de la brecha: ellos tratarán de atravesarla, plantarán incluso las enseñanzas de sus pretensiones para el futuro”*.¹ La pregunta que aquí nos surge es si detrás de estas fronteras que delimitan cada manifestación artística, es posible encontrar un territorio común en el cual comenzar a construir de nuevo. Para aproximarnos a esta cuestión realizaremos en la primera parte de las argumentaciones teóricas un recorrido por la estética musical contemporánea, y su conexión con la evolución de las artes visuales. De esta manera abordaremos el contexto

¹ SCHÖNBERG, A., *El Estilo y la idea*, Idea Books, Cornellà de Llobregat, 2005, p. 32

que permitió la génesis de este panorama de nuevas concepciones estéticas, nuevos lenguajes y nuevas perspectivas con las que percibir el mundo.

Stravinsky ya señaló tiempo atrás la idea de que la música no se percibía únicamente a través de los oídos, sino también por los ojos. Con el paso del tiempo, otros artistas han reflexionado sobre esta misma cuestión, alcanzando similares conclusiones como enuncia John Cage, para el cual la separación imaginaria de la escucha respecto a los otros sentidos no existe. Esto abre la posibilidad de la búsqueda de las conexiones creativas y estéticas entre dos de las personalidades más trepidantes y sobresalientes en sus respectivos ámbitos artísticos como son Wassily Kandinsky en la pintura y Arnold Schönberg en la música.

Kandinsky denominaba *Kleckse*, “manchas”, a las cicatrices dejadas por la revolución del medio expresivo, que tanto en pintura como en la música se incrustaban en contra de la voluntad compositiva, sin posibilidad de desvincularse, próximos al *ello* de Freud que alteraba la superficie, y “*siendo tan difíciles de quitar como las huellas de sangre presente en los cuentos*”.²

Continuaremos en el segundo bloque teórico viendo cómo estos impulsos del inconsciente son expresados por ambos artistas en sus composiciones a modo de emociones intensas. Kandinsky lo hará explorando los nuevos territorios de la abstracción, en su objetivo por deshacerse de aquello que lo mantenía unido al arte figurativo y Schönberg a través del dodecafonismo, mediante una novedosa propuesta donde la estructura tonal desaparecía, dejando atrás el “clasicismo” para que cada tono quedara suspendido sobre sí mismo.

Será necesario para el artista, por tanto, en este caos, buscar un cierto orden en el que poder expresarse tras romper con el orden ético y estético vigente y tras echar a andar por estos nuevos senderos, deambulando hasta los límites del camino, en un espacio aún inexplorado. De esta necesidad interior por poner equilibrio a este nuevo pensamiento surgen de la mano de Kandinsky obras como *De lo espiritual en el arte* o *Sonoridad Amarilla*, incluida en el manifiesto de *El Jinete Azul*, proyecto vinculado al movimiento expresionista

² FERNÁNDEZ D.; QUINTANA, H.M., “Anotaciones filosófico-musicales a propósito de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg”, *Boletín Millares Carlo*, nº 21, 2002, p. 216

y del que intentaremos extraer las claves que nos acerquen a esta nueva idea de conexión entre música y pintura, al origen de esta revolución estética contradictoria.

A pesar de que Schönberg y Kandinsky no se conocerían hasta 1911, el parecido de sus respectivas carreras y su base ideológica era tal, que cuando se encontraron, *se reconocieron* de inmediato. Podemos decir que el contexto cultural en el que nace la abstracción es el mismo que en el que surge la creación de la música tonal, por lo que ambos artistas comparten época y forma de pensar el arte. Por lo tanto, el camino hacia estas nuevas estéticas fue en paralelo, lo que nos confirma la influencia que tuvo sobre ellos el gran contexto cultural de la época. Al igual que las vanguardias pictóricas supusieron una revolución indiscutible en la manera de ver e interpretar el mundo y el propio “yo”, asimismo ocurrió con la música. Surgen nuevas formas de representación de la mano de músicos como John Cage, Xenakis, Ligeti o Stockhausen, que dejaron atrás en muchos casos la tradicional partitura empleada durante siglos y a los que se dedicará un capítulo de este trabajo para profundizar sobre sus nuevos lenguajes expresivos y visuales.

Para finalizar, daremos un paso más en la reflexión sobre el “yo interior” propuesto por Schönberg para dedicar la última parte del trabajo a abordar el tema de la identidad contemporánea. Nos encontramos instaurados en un ambiente regido por las redes sociales, con una realidad que se nos presenta sobreestimulada y fragmentada, convirtiéndonos en una sociedad líquida y de la “hiper-atención”, como proponen autores como Bauman y Chul-Han. Ahondaremos en la importancia de la búsqueda del acontecimiento mediante la interpretación musical, el hecho artístico y el sentido de la expresión musical y sensorial para profundizar en el aspecto vivencial del arte.

OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

- Llevar a cabo una producción artística con coherencia que englobe distintas disciplinas en torno al eje conductor de la música visual y la reflexión y construcción de la propia identidad.
- Producir una investigación correcta que permita tanto el propio desarrollo personal y artístico como el desarrollo de futuras publicaciones.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Introducir el pensamiento estético musical del siglo XX en relación con las artes plásticas, marcado por una gran efervescencia social, necesario para comprender la influencia decisiva que tuvo en la manera en la que los artistas van a concebir el mundo a partir de ese momento, generando nuevas concepciones estéticas.
- Realizar un estudio acerca de la influencia que dos artistas pertenecientes a ámbitos artísticos distintos como son Wassily Kandinsky y Arnold Schönberg, recibieron el uno del otro y de cómo lo reflejaron en su obra llegando a constituir una interrelación directa entre música y pintura.
- Indagar acerca de la posibilidad que plantearon Kandinsky y Schönberg de plasmar en la pintura características asociadas tradicionalmente a la música y viceversa, favoreciendo una reafirmación artística propia y conformando así el concepto de “música visual”.
- Analizar el interés que surge en este período por el individuo y el inconsciente como motor creativo para los artistas.
- Presentar las nuevas representaciones musicales que surgen en el siglo XX y XXI y la importancia que estas tuvieron en la interpretación musical.
- Representar el proceso personal de la propia construcción de la identidad y el autorretrato a través de la relación entre color y sonido.
- Reflexionar acerca del proceso y el acontecimiento de la interpretación musical como proceso y hecho artístico.

• METODOLOGÍA

Para la realización de un trabajo de investigación de estas características ha sido necesaria una metodología múltiple: analítico-comparativa, estética comparativa y relacional, historiográfica y hermenéutica o interpretativa. En primer lugar, estableciendo relaciones y comparaciones entre los textos consultados para profundizar en el tema de la identidad en los tiempos actuales, en una sociedad líquida y del espectáculo.

El intento de relacionar o comparar varias artes, como son la música y la pintura, no es más que el desarrollo de la conocida frase “Ut pictura poesis”, que significaba que la poesía era pintura que hablaba y la pintura poesía muda. Ha sido necesario profundizar también en el ámbito de la estética musical de comienzos de siglo XX donde se producirán numerosos cambios que supondrán una metamorfosis en la manera de comprender y concebir el proceso creativo y la representación musical.

Ha sido esencial también una metodología hermenéutica, para la interpretación de los textos, puesto que el estudio de la literatura generada tanto por Kandinsky, Schönberg y John Cage y el desarrollo de sus respectivas creaciones es lo que nos ofrece algunas respuestas y a su vez nos conduce a nuevas preguntas desde ángulos históricos, artísticos, y estéticos. Es necesario tener en cuenta que *“la realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos”*³. Por tanto, puesto que la obra de arte siempre tiene su propio presente, los interrogantes que nos proponen deben resolverse mediante un trabajo hermenéutico de interpretación para descifrar sus significados. Por lo tanto, la historiografía ha constituido la base sobre la que iniciar el trabajo, repasando la bibliografía de ambos artistas para abordar su pensamiento y sus reflexiones artísticas para elaborar a continuación una metodología relacional, a través de la cual encontrar espacios comunes de pensamiento y de diálogo creativo entre ambos.

La metodología utilizada para llevar a cabo las diferentes aportaciones artísticas es comentada detenidamente en cada una de las tres series de obras que se aportan. Se

³ GADAMER, H.G., *Estética y hermenéutica*, Editorial Tecnos, Madrid, 2006, p. 15

emplearán distintas técnicas como la serigrafía, la video creación, la composición musical, la interpretación musical, la performance, la fotografía y la pintura. Se dota de esta manera de múltiples perspectivas los intereses artísticos que promueven este trabajo.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA ELEGIDO

La justificación del tema elegido para desarrollar en este Trabajo Fin de Máster surge de la misma manera que la elección del propio máster, como una necesidad personal. Tras una trayectoria musical de dieciocho años y la finalización de los Estudios Superiores Musicales de Violonchelo y de la obtención de la titulación de Grado de Historia del Arte, surge la necesidad de aunar los conocimientos, competencias e inquietudes adquiridas en ambas formaciones, siendo el *Máster Arte: Idea y Producción*, la ocasión y el espacio perfecto para profundizar y continuar el aprendizaje y comenzar a desarrollar una obra personal y autobiográfica.

Cómo construimos nuestra identidad se sitúa como una reflexión constante en la actualidad, en un mundo en constante cambio. Los límites que nos definen, que definen los propios campos de la creación artística se vuelven confusos. La posibilidad de hibridación entre las artes plásticas y el arte sonoro, la música y las artes escénicas son una muestra más de cómo nuestro entorno tiende a disolver las certezas sobre lo establecido. Un hecho que no tiene porqué significar por sí mismo algo negativo, pero que trasladado al ámbito de la consciencia del propio yo se vuelve problemático. Qué es aquello que incide más directamente en aquello que somos, cómo nos conformamos como individuos, tanto a nivel físico como psicológico. Por tanto, este trabajo aún en la creación artística ambos aspectos, aquello tangible, perteneciente al propio cuerpo, referente a la fisonomía y lo referente al ámbito mental interior, del propio intelecto. Si pudiéramos capturar de alguna manera tangible la propia identidad, podríamos eliminar todo lo superficial, aislando nuestro “yo” más profundo.

¿Cómo nuestras experiencias vitales transforman la mirada propia y la sensibilidad? Es de gran interés la manera personal en la que interpretamos aquello que nos rodea, qué pertenece a construcciones y convencionalismos sociales y qué es realmente algo innato, nuestra esencia.

Ese yo interior que buscaron los expresionistas y que ahora nos parece una construcción desde la óptica postmoderna es también en este trabajo un factor determinante en la producción de las obras que presentamos. Una suerte de autorretrato múltiple que aglutina las experiencias corporales vitales y sensitivas anteriores. La búsqueda honesta de estos antecedentes personales nos ha llevado irremediablemente al estudio de un punto de inflexión en la relación entre artes plásticas y música, a modo de una búsqueda de la genealogía personal que hace que un músico entienda que su vinculación con las artes puede trascender los límites disciplinares estrictos.

GRADO DE INNOVACIÓN

El grado de innovación en este trabajo está relacionado principalmente con el estudio desde distintas perspectivas de la temática de la construcción de identidad, aproximándonos desde distintos prismas que nos permitirán asomarnos a nuevas reflexiones, planteándonos cómo construimos nuestra identidad y memoria.

Partir del estudio de autores que han roto los paradigmas previos y las convenciones sobre su disciplina, coloca este estudio en un contexto que explica la génesis de posteriores desarrollos artísticos que vinculan la música y las percepciones plásticas. El trabajo teórico apoya el discurso creativo, sin embargo, la obra no es mera paráfrasis de los autores estudiados, más bien pretende ser una actualización de esta fusión de lenguajes en una creación que ya no tiene los mismos intereses que tuviera a principios del siglo XX, sino basada en los propios intereses y experiencias previas mediante la libertad creativa.

Dentro de esta innovación destaca la construcción de un retrato musical abstracto, basado en la improvisación y el recuerdo fragmentado. Se tratará con la identidad, la memoria y el pasado para convertirlos en fragmentos en consonancia con la visión posmoderna actual mediante el sonido y el color.

Presenta un nuevo enfoque en cuanto a la materialización de un aprendizaje mental en algo físico, tangible en el cuerpo, como es la práctica musical. Esta materialización surge además de la reflexión acerca de la construcción de la identidad que se genera en torno a las redes sociales y a la exposición que realizamos de nuestras vidas en ellas, de manera sistemática.

PRIMERA PARTE:
APORTACIONES ARTÍSTICAS

1.1. Aportación 1: *Rastro (Autorretratos)*

1.2.1. Aportación 1: Catalogación de la obra

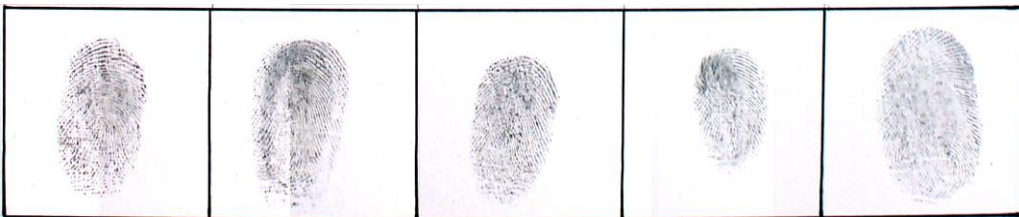
Rastro (Autorretratos)

4 piezas: 21 x 21'7 cm (3 piezas), 29'7 x 42 (1 pieza)

Fotografía y tinta

2018









1.1.2. Aportación 1: Proceso de Creación-Producción

Una de las peculiaridades más destacadas de las redes sociales es la posibilidad de mostrar una parte concreta de nuestra realidad, aquella que nosotros queremos dejar ver, sobre la que deseamos que nuestros seguidores (o espectadores de nuestra vida) focalicen su atención. Sin embargo, esta característica nos plantea la cuestión de hasta qué punto este fragmento que se nos enseña es real o ficticio. En qué medida están modificadas la descomunal cantidad de fotografías que recibimos diariamente es una duda que nos asalta al contemplar muchas de esas imágenes.

Estas fotografías están realizadas inmediatamente después de la interpretación musical, quedando muy patente visualmente los surcos que se producen sobre la piel debido al contacto de los dedos directamente sobre las cuatro cuerdas metálicas del violonchelo.

Esta práctica, estudio e interpretación constante del violonchelo, mediante un agente externo al cuerpo, las cuerdas metálicas del instrumento musical, marca y señala permanentemente la propia piel, provocando durezas en los dedos. Se establece este rastro como una presencia constante en el cuerpo y como algo indivisible a él. Estas señales constantes se sitúan además sobre las yemas de los dedos, superficie plana cubierta a su vez de cartografías personales únicas, las huellas dactilares. Estas huellas son una de las formas que nos otorgan identidad, única e irrepetible en cada persona, y que en este caso se ven además modificadas por un agente externo que a la vez conforma la propia identidad, el propio “yo”.

La verdadera identidad de una persona, su “yo interior” es uno de las dificultades y enigmas mayores con los que nos encontramos los seres humanos, a la hora de la comunicación.

En esta obra se representan las marcas de la mano como signo de identidad del cual no es posible desprenderse, y que además muestra de una manera totalmente fidedigna y real una parte interior, que conforma la identidad, como son la cantidad de horas empleadas al aprendizaje de la interpretación y conocimiento del instrumento. Mediante estas fotografías queda reflejada de una manera tangible este rasgo identitario, no obstante, la fotografía puede tener este matiz de ficción, puesto que como hemos dicho, captura aquello que nosotros queremos mostrar.

Por tanto, para esta serie de autorretratos, se ha impregnado con huellas las fotografías, inmediatamente después de la práctica musical. Así se ha dejado constancia en el papel de una manera “real” de este proceso que conforma y transforma la identidad diariamente, en función de la cantidad de horas de estudio, sobre qué obras se haya trabajado, que hacen que se impliquen más unos dedos que otros, o unas cuerdas más que otras, modificando progresivamente los conocimientos.

La serie está compuesta por cuatro imágenes como representación y alusión metafórica del transcurso del tiempo, de la práctica durante un mes, una foto realizada en cada semana de este período. Además, el cuatro posee la simbología y la relación con las cuatro cuerdas que conforman el violonchelo y que a su vez conforman la propia identidad.

1.2. Aportación 2:

1.2.1. Aportación 2: Catalogación de la obra

Autorretrato 2' 29'' #1

24 piezas: 21 x 21'7 cm

Papel serigrafiado

2018

Autorretrato 2' 29'' #2 (Composición musical)

3 piezas: 21 x 21'7 cm

Papel serigrafiado y tinta

2018

Autorretrato 2' 29'' #3

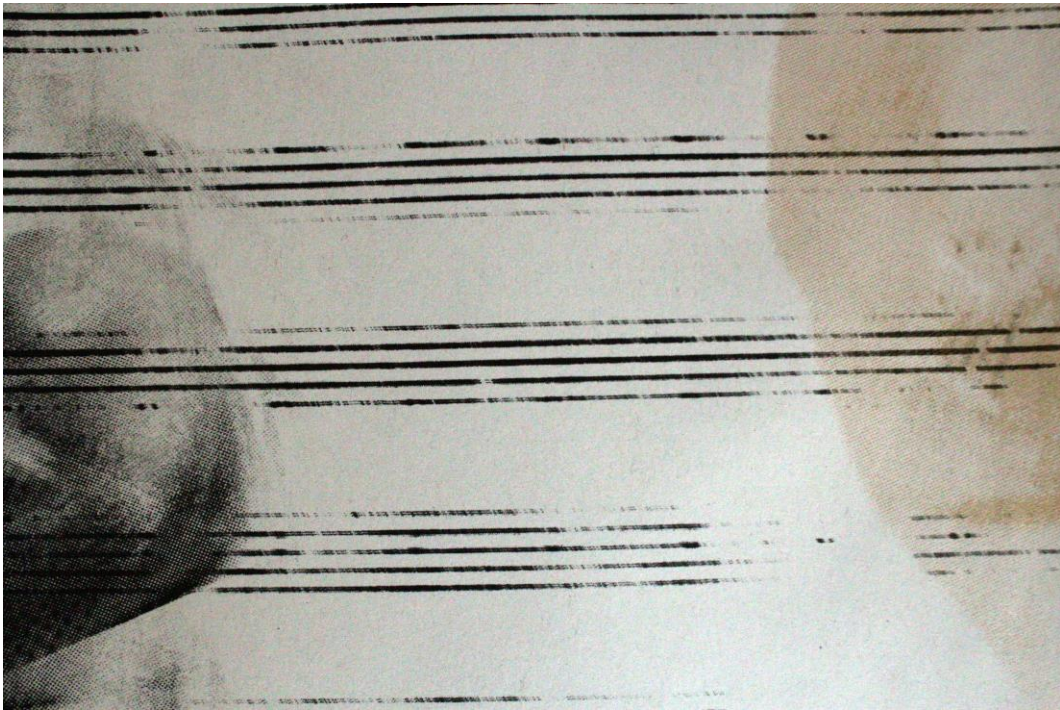
Video digital: 821 MB, MP4 file

2' 29''

2018



Detalle serie *Autorretrato 2' 29" #1*



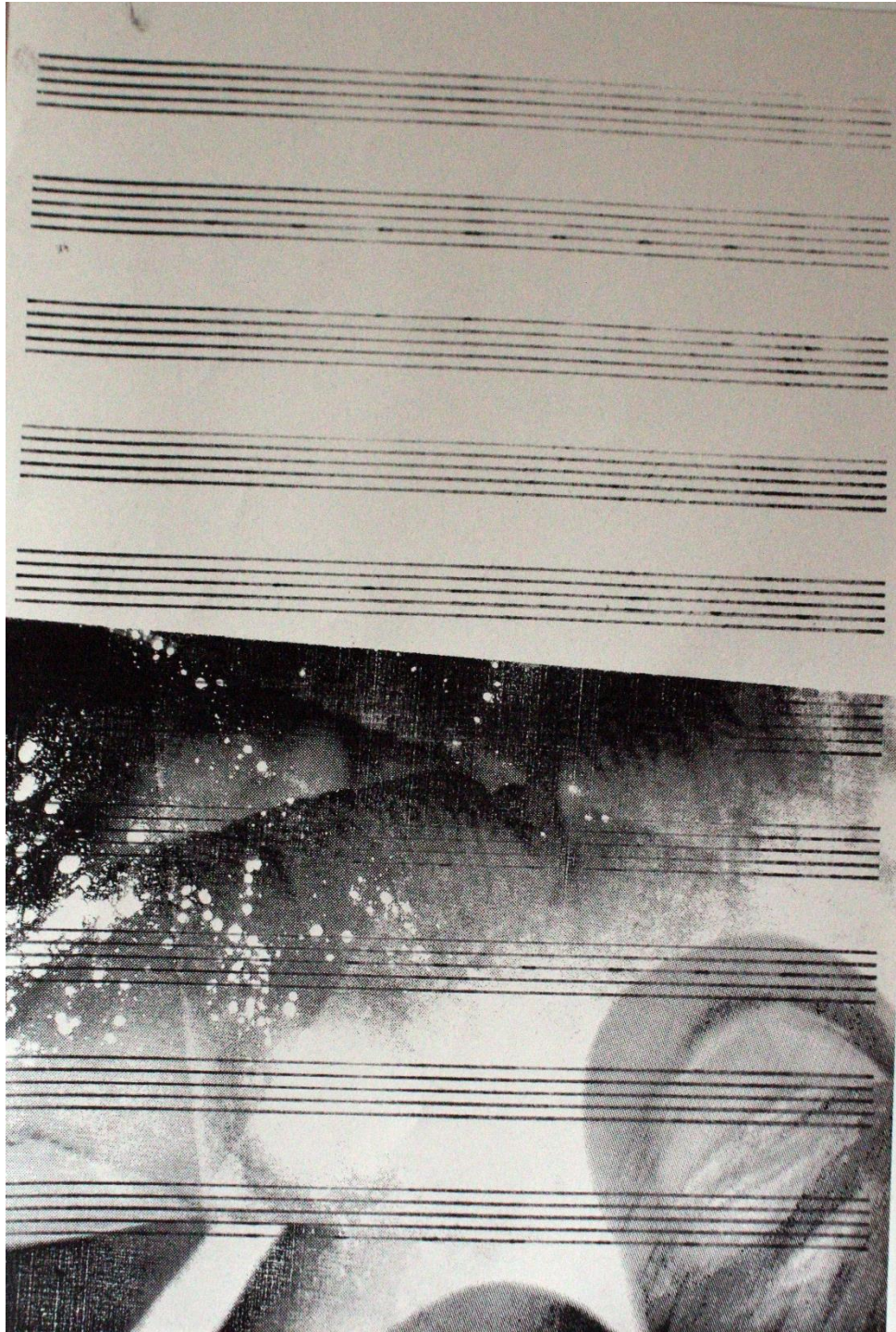
Detalle serie *Autorretrato 2' 29" #1*



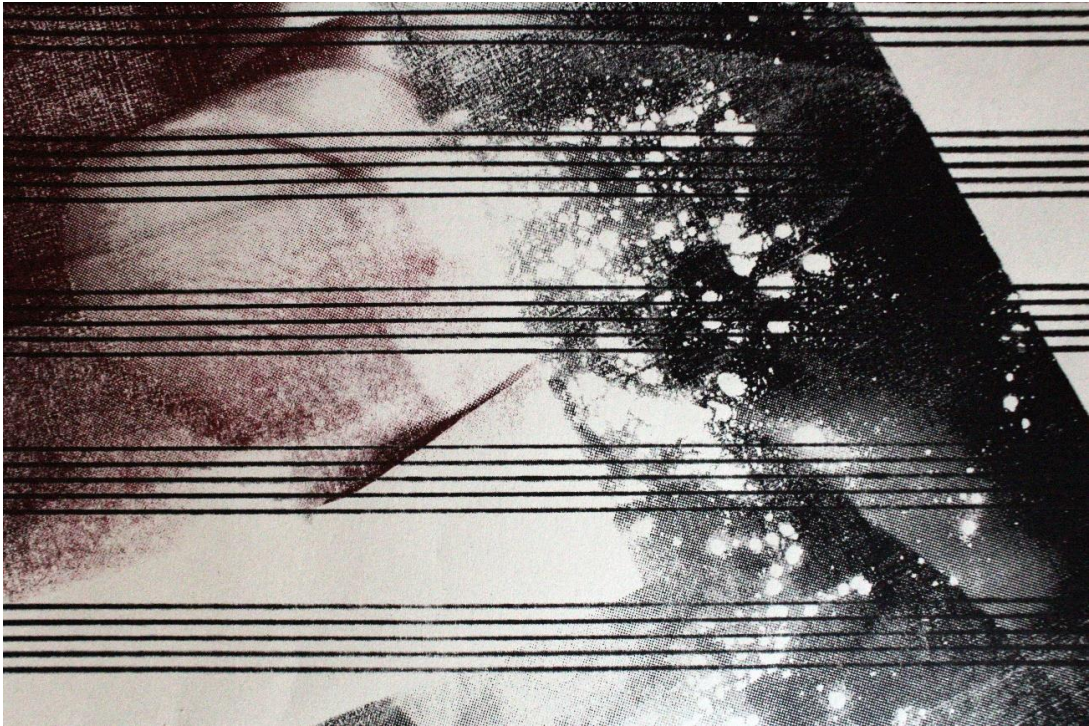
Detalle serie *Autorretrato 2' 29" #1*



Detalle serie *Autorretrato 2' 29''* #1



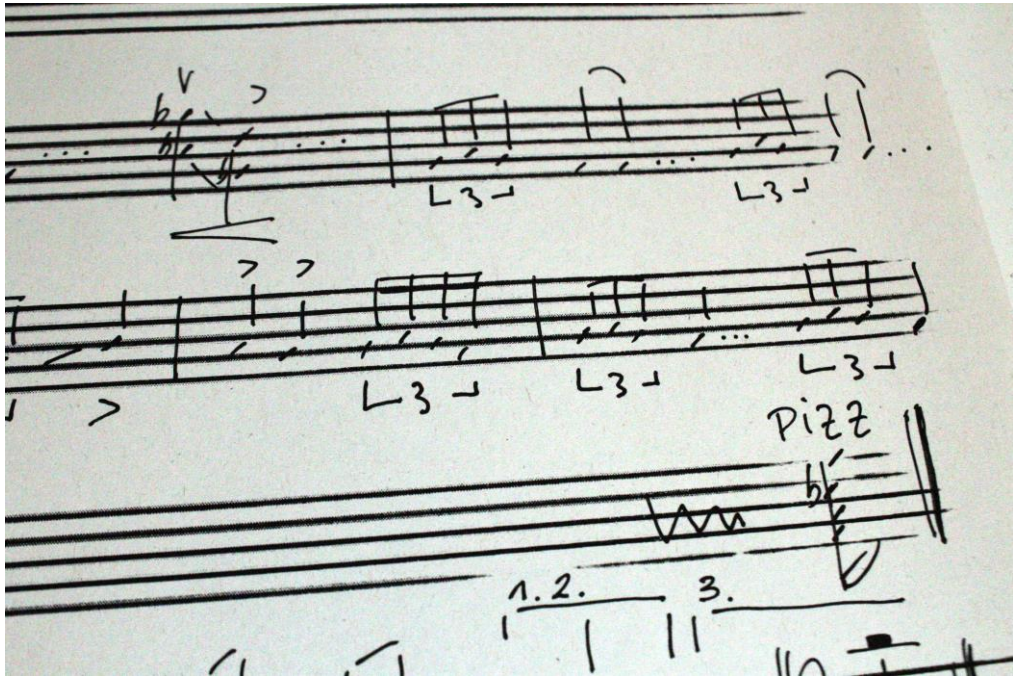
Detalle serie *Autorretrato 2' 29" #1*



Detalle serie *Autorretrato 2' 29" #1*



Detalle serie *Autorretrato 2' 29" #1*



Detalle serie Autorretrato 2' 29" #2



Detalle serie Autorretrato 2' 29" #2



Fotograma *Autorretrato 2'29" #3*

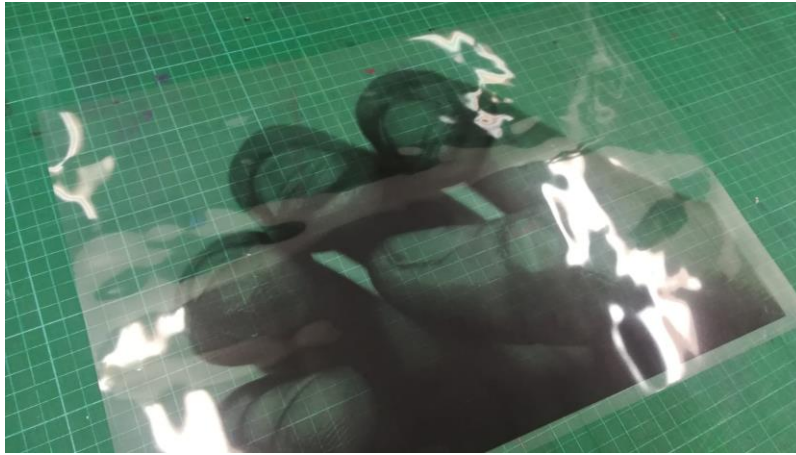
1.2.2. Aportación 2: Proceso de Creación-Producción

El proyecto *AUTORRETRATO 2'29"* comienza con una fase de experimentación que tendrá como punto de partida la anterior aportación artística: *Rastro (Autorretratos)*. Se trata de una fotografía realizada a las propias manos tras el estudio y la práctica musical del violonchelo realizada diariamente y de manera continua desde hace 18 años. Mediante esta fotografía se capta el rasgo identitario que nos diferencia como individuos: las huellas dactilares. Además, estas se ven interrumpidas mediante los surcos que dejan sobre las yemas de los dedos las cuerdas del instrumento, provocando una "nueva identidad". El propio conocimiento musical se queda impregnado en los dedos.



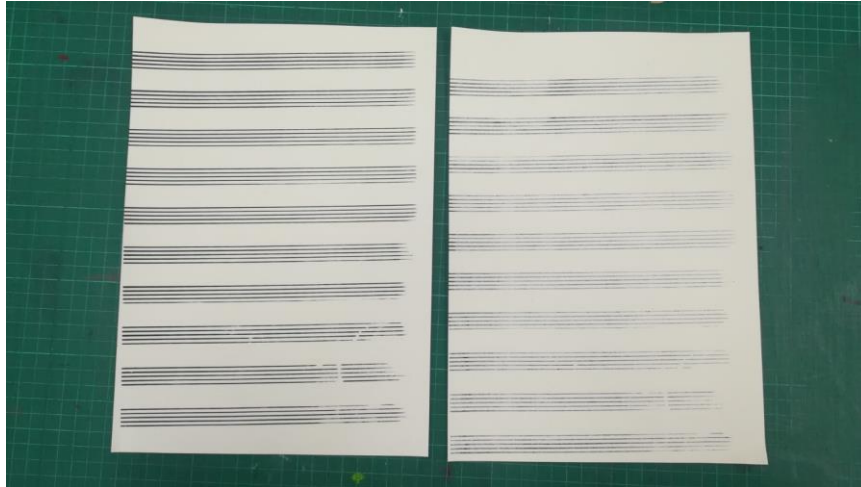
Tras la impresión de la fotografía en acetato, en esta fase de experimentación se investigó sobre el proceso de serigrafía, el empleo de distintas superficies y papeles sobre los que serigrafiar para ver los distintos resultados, desde cartón hasta papel de acuarela,

siendo finalmente el papel reciclado el seleccionado para este trabajo, por ofrecer un color y textura muy similar al que presentan las partituras musicales habituales.



En la última fase dentro de la experimentación se comenzó con la estampación mediante la serigrafía de pentagramas musicales, que lograban un resultado mucho más interesante que la impresión digital de estos.

Mediante la técnica serigráfica se obtiene un acabado que no es nítido y que concuerda especialmente bien con la idea principal de este trabajo relacionado con la identidad fluida e inestable, cambiante a cada momento.



Posteriormente, se estampó encima de los pentagramas, previamente serigrafiados, la imagen seleccionada como punto de partida para ver el resultado con los distintos colores y cómo estos se relacionan sobre el papel, eligiendo finalmente emplear el negro, el burdeos y el dorado para la obra final. Con estos tres colores se pretende dotar de dinamismo a la obra para poder relacionarla posteriormente con los distintos matices musicales.

Por último, para captar esta identidad fragmentada y fluida, se realizan numerosas pruebas colocando los distintos papeles de manera aleatoria en la plancha de serigrafiado para obtener un resultado donde el azar esté presente, al igual que los distintos acontecimientos que ocurren en nuestra vida y que definen nuestra identidad.

I. SERIGRAFÍA

AUTORRETRATO 2'29" está compuesto de 24 hojas de papel serigrafiadas y un vídeo digital. Cada hoja representa un año de vida, veinticuatro hasta completar la edad de la autora. El presente trabajo propone alcanzar un autorretrato que capture la identidad fidedigna durante un espacio de tiempo, tomando como punto de partida una fotografía de las propias manos que podría considerarse como un autorretrato sincero, sin artificios, en el que quedan reflejadas las huellas dactilares y los surcos provocados por las cuerdas. Esta fotografía captura un instante de manera veraz, pero queda obsoleta al inmediatamente siguiente. Por este motivo, *AUTORRETRATO 2'29"* se propone lograr un autorretrato que permanezca y se suceda en el tiempo.

Como base, cada una de estas veinticuatro hojas de papel que conforman la pieza tiene serigrafiada una serie de pentagramas, que sirven como base tanto para la representación visual de la obra como para su representación e interpretación musical. El pentagrama es el soporte sobre el cual se erige toda la obra, indicándonos así su vinculación con la música y la composición.

A continuación, se han serigrafiado sobre estas 24 hojas la imagen fotográfica de las huellas dactilares que sirve como punto de partida, colocando los folios de manera aleatoria sobre la plancha de serigrafiar. De esta manera se logra este carácter azaroso y de improvisación que caracteriza tanto la identidad como la vida actual y su constante devenir, dando un producto pictórico imprevisible. Como resultado se produce esta fragmentación aleatoria que representa bien esta identidad inestable posmoderna.

Se han empleado tres colores distintos durante el proceso: negro, burdeos y dorado, serigrafiados en distintas capas en este orden, para generar distintos matices que serán traducidos posteriormente a música.

II: COMPOSICIÓN MUSICAL

Esta segunda parte del proyecto consiste en el trabajo de traducir a música la representación pictórica de las veinticuatro hojas de papel, es decir, trasladar a sonidos la identidad propia generada en la parte previa del proyecto.

Este proceso está enormemente influido también por el propio “yo”, que aún en este caso la parte compositiva e interpretativa de la obra, siendo compuesta en esta ocasión para violonchelo. De esta manera se plasma doblemente la personalidad del artista, que genera tanto la partitura abstracta pictórica, como su traducción musical escrita, que pasa a su vez a formar parte de la obra final.

No obstante, esta partitura servirá únicamente como guía para la interpretación musical, no como un todo cerrado. La obra está sujeta a cambios y abierta al momento. Precisamente por este motivo, se encabeza la partitura con el término *ad libitum*, que podría traducirse como: a placer del intérprete.

La música necesita una recreación cada vez que se quiere escuchar, así, cada interpretación de una obra musical es un fenómeno único que puede ser parecida a otras interpretaciones de la misma pieza, pero que en ningún caso puede decirse que sea idéntico a ellas. Se trata, por tanto, de plasmar mediante la música el fluir vital de estos años.

III. CREACIÓN DIGITAL: GRABACIÓN E IMPROVISACIÓN MUSICAL

La última fase del proceso consiste en la interpretación musical de la obra realizada. Como hemos comentado con anterioridad, esta composición se trata de un Autorretrato musical, válido durante el momento de ser interpretado y recogido por una grabación digital.

Esta interpretación musical se basa prioritariamente en la improvisación, para dotarla del carácter azaroso necesario, sirviendo el trabajo previo hasta este momento como base y reflexión de la composición.

El resultado final de este proceso ha sido una obra en formato de video digital de 2'29". Este video fue grabado el día 15 de junio a las 15:50, logrando de esta manera un retrato fidedigno de la artista de este período exacto de tiempo.

La parte audiovisual de *AUTORRETRATO 2'29"* está realizada en un único plano secuencia, con un primerísimo primer plano que focaliza en la parte inferior de las cuatro cuerdas del instrumento, en su encuentro con el puente del violonchelo. Es así porque aquí se produce el origen del sonido en sí mismo, en el contacto del arco con las cuerdas, saliendo el sonido por las efes situadas a ambos lados. De esta manera, metafóricamente no nos aproximamos únicamente a la fuente del sonido, sino también al germen de la identidad.

El músico interpreta unos signos musicales que poseen un significado intrínseco de duración, altura, dinámica y otros parámetros de las notas, sin embargo, existe un espacio, un vacío que es el que hace que cada interpretación sea única e irrepetible. En ambos casos es necesaria la interacción entre memoria y percepción.

A pesar de que se trata de una obra cerrada, a su vez posee un carácter abierto, variando su resultado final cada vez que quiera recrearse en directo, obteniendo matices distintos en cada nueva interpretación musical y aproximación que se haga en torno a ella.

1.3. Aportación 3: *Serie Rojo, Azul, Amarillo.*

1.3.1. Aportación 3: Catalogación de la obra

Rojo

Video digital: 108 MB, MP4 file

1' 39"

2018

Azul

Video digital: 59 MB, MP4 file

54"

2018

Amarillo

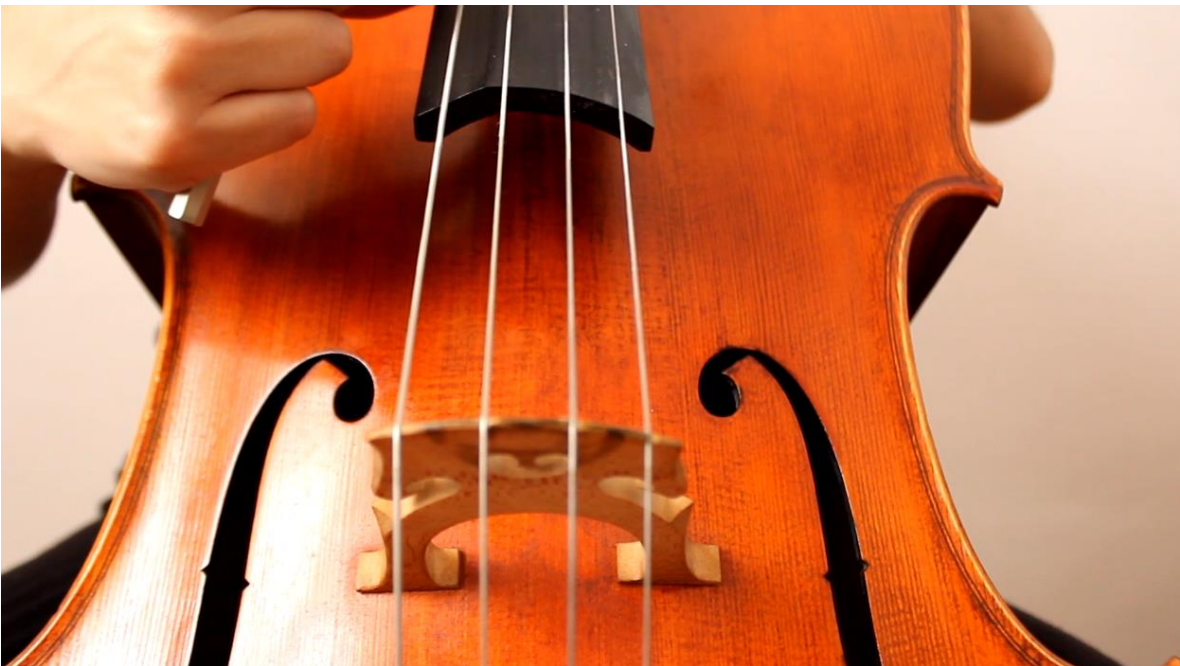
Video digital: 69 MB, MP4 file

1" 03"

2018



Fotograma *Rojo*



Fotograma *Amarillo*

1.3.2. Aportación 3: Proceso de Creación-Producción

Para la realización de esta serie se han realizado tres video creaciones también empleando un único plano secuencia, para recoger un espacio de tiempo sonoro en su totalidad.

Nos encontramos con una obra basada en la reflexión para construir un espacio sonoro vinculado a tres colores (relacionados con la Bauhaus y Kandinsky). Se alternan en estas composiciones distintas particularidades propias y exclusivas del violonchelo como son: pizzicatos, acordes, uso de armónicos, distintos registros graves y agudos, amplitud de matices, desde *piano* (*p*) hasta *fortissimo* (*ff*), distintos temas musicales...para recoger todas las posibilidades del instrumento, alcanzando un espacio sonoro que puede entenderse como una pintura expandida.

En el hecho artístico, el músico debe ofrecer una interpretación artística de la obra musical a través de una interacción emocional con el público, a quien debe ser capaz de transmitir un repertorio determinado de sensaciones y estados de ánimo. El sistema musical debe escucharse para poseer significado, porque a pesar de que los signos escritos puedan comprenderse de manera visual, son una representación estilizada de la música, y en ningún caso música en sí misma.

El segundo bloque de las argumentaciones teóricas de este Trabajo fin de Máster está dedicado íntegramente a las relaciones y conexiones que se establecen entre color y música y se desarrollará más en profundidad las reflexiones y antecedentes de esta tercera aportación artística. Se prestará especial atención a las investigaciones realizadas por Kandinsky y Schönberg, y el carácter físico y anímico que el pintor atribuía al color. Para él todos los seres y objetos poseían un “sonido interior”, y otorgaba las mismas capacidades y cualidades físicas tanto al color como al sonido. Las lecturas y consideraciones acerca del libro *De lo espiritual en el arte* han servido como inspiración y punto de partida para las tres obras que conforman esta serie.

SEGUNDA PARTE:
ARGUMENTACIONES TEÓRICAS

1.ANTECEDENTES HISTÓRICOS: APROXIMACIONES A LA ESTÉTICA MUSICAL CONTEMPORÁNEA Y A SU RELACIÓN CON LAS OTRAS ARTES.

1. La incompletud y el fin del tiempo

El siglo XX se alza, sin duda alguna, como uno de los más ruidosos, y no nos referimos aquí sólo a las dos guerras mundiales que lo atraviesan en el estruendo típico de la tragedia, sino también a un siglo que no se quedó callado, social, artística o musicalmente. Ningún otro siglo ha generado tanto desconcierto, tanto caos o tanta creación como el siglo XX. Este período, por tanto, de gran efervescencia social influye de manera decisiva en la manera en la que los artistas van a concebir el mundo a partir de ahora, reflejándose en las distintas manifestaciones creativas, con consecuencias determinantes en la música y las artes plásticas. Como resultado, la expresión musical se fue tornando progresivamente más diversa en su estilo y en su concepción, en un proceso que fue precipitándose durante todo el siglo.

Ya a partir del siglo XIX se define una característica que será cualidad específica de las obras de arte en general, y más específicamente en la música: la *incompletud*. La organización formal de la obra, su estructura, deja de ser compacta y conclusiva desprendiéndose de la forma perfecta que caracterizaba las obras del pasado. Ceñidas en su mayoría hasta ese momento a modelos donde con claridad podía establecerse un principio y un fin para la composición, apareciendo una nueva belleza desconocida hasta aquel momento.⁴ Ya con las últimas composiciones de Beethoven puede apreciarse el comienzo del abandono de las normas familiares y establecidas hasta el momento, como su sonata op.111 para piano o sus últimos cuartetos de cuerda, cruzando y superponiendo de manera irregular diversas figuras musicales e introduciendo también disonancias.⁵

Será Richard Wagner el que continúe la travesía hacia los nuevos caminos musicales que se emprenderán en el siglo XX y la búsqueda de la “obra de arte total”, explorando todas las tonalidades, empleando el timbre como elemento constructivo autónomo. Con la dilatación del proceso de modulación logrará disgregar progresivamente la articulación tonal, anticipando así la ambigüedad tonal de Debussy y de las composiciones tempranas de Schönberg.⁶ Posteriormente, también compositores como

⁴ LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal, 1999. p.6

⁵ *Ibidem*, pp.19-20.

⁶*Ibidem*, p. 21

Liszt y sobre todo Gustav Mahler, explorarán formas de difuminar el lenguaje tonal acercándonos a la entrada del siglo XX.⁷

Surgirán nuevas corrientes a principios de siglo, las llamadas impresionista y simbolista, ligadas a músicos como Claude Debussy, el cual mostró esencial interés en lo inefable de la música, que expresa aquello basado en el misterio, en lo intangible, revolucionando la manera de componer, incansable buscador de un lenguaje musical veraz.⁸ Destaca entre sus composiciones, *Prélude à "L'après-midi d'un faune"*, con texto de la égloga de Maillarmé.⁹ En esta obra se aprecia el inmovilismo en el pulso, donde el tempo se mantiene prácticamente estático, generando una sensación de suspense, sin función modulante en sentido tonal, y con la supresión del polo tonal. Se elaboran de esta manera temas desprovistos de evolución, en los que no existe resolución final, se generan nuevas relaciones entre las partes de la obra y se emplea el silencio para reunir fragmentos, no para separarlos, como agente expresivo.¹⁰ Debussy utiliza en los títulos de sus obras referencias visuales al igual que harán los impresionistas en la pintura. Renoir, Monet, Sisley y Pissarro sentirán interés por captar el tiempo y recrear atmósferas mediante un empleo muy concreto de la pincelada para generar luz. Debussy, de igual manera en lo musical, genera estos contornos difusos en sus melodías y composiciones con el empleo de acordes sin resolución y con líneas melódicas sin finalizar.

La potente orquesta que empleó Wagner es sustituida por una también numerosa orquesta, pero en la que predominará cada timbre por separado, reduciendo el volumen sonoro, y surgiendo una nueva paleta musical, con una "exquisita gama de grises"¹¹ como la denominaba el propio Debussy. En cuanto al empleo de la armonía, Debussy se libera de la interpretación lineal temática, distinguiendo de forma efectiva la melodía de la armonía. Destruye el principio tradicional de acompañamiento mediante los acordes paralelos, privando a la armonía de funciones y liberando las tensiones de los grados armónicos en el interior de la tonalidad mediante lo oscilante de su música, obligando al oyente a permanecer atento durante toda la obra, pues todo tiene sensación de comienzo y prelude de lo que le sigue, sin conclusión.¹²

⁷ ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2012, pp.62-63

⁸ *Ibidem*, p.64

⁹ BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *Historia de la Música Occidental*, 8ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 930

¹⁰ LISCIANI-PETRINI, E., *op. cit.*, pp. 27-32

¹¹ *Ibidem*, p. 34

¹² BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *op. cit.*, pp. 927-928

Así pues, puede destacarse como gran innovación de Debussy la ruptura del sentido tradicional del tiempo, para centrarse en el valor del instante, al igual que ocurrirá con los impresionistas en la pintura. Aquí ya no se considera la música como un flujo lineal, dividido de manera homogénea, ni como impulsos con sus debidas resoluciones, sino como imágenes fragmentadas que parecen irreconciliables, como el contexto histórico en el que se encontraba el compositor, enmarcado en una marcada melancolía y desencanto característico del siglo XX¹³, que llevará a la nueva metafísica del arte moderno, que se radicaliza para sostener que todo ser vivo se desarrolla al filo de un abismo mortal, afirmación que afectará directamente a la creación artística y todo lo que le envuelve.

Debussy, tras cerrar para siempre el capítulo de la música que la relacionaba con el desarrollo y el orden, da el relevo a Igor Stravinsky y Arnold Schönberg que extraerán las últimas emanaciones a este acontecimiento, respondiendo ambos a la crisis del lenguaje del momento, superando el sistema tonal tradicional sustentado sobre la escala mayor y menor de siete tonos para alcanzar la libertad mayor que otorgan los doce sonidos de la escala temperada, es decir, el uso de la tonalidad cromática.¹⁴

Se buscará la sobriedad en las formas, depurando la música hasta “desnudarla”, con el empleo de tonos menos estridentes y calidades sonoras tenues. En definitiva, se trata del horror frente a lo dramático, lo grandilocuente frente a lo breve, composiciones más minimalistas pero que encierran en sí mismas una incontable intensidad.

La corriente formalista deriva en gran parte del pensamiento formalista¹⁵ del filósofo Hanslick, siendo Stravinsky músico de referencia que se adscribe a esta tendencia. Para él la música se concibe como material sonoro, prestando especial interés al ámbito constructivista de la creación musical y al *tempo* y métrica de la música¹⁶, que se encontraría por encima de la expresión musical, para Stravinsky, característica no inmanente a la música.¹⁷ Fue, así consciente de los grandes cambios que afectaron al arte y a la música de su tiempo.

¹³ LISCIANI-PETRINI, E., *op. cit.*, p. 38

¹⁴ LISCIANI-PETRINI, E. *op. cit.* 41-42

¹⁵ Doctrina estética según la cual la belleza es inherente a la presencia de una forma, es decir, a relaciones de proporción, de intervalo, de cantidad, etc., adecuadas para caracterizar la configuración estética del objeto. SOURIAU, E., “Formalismo”, en *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998.

¹⁶ STRAVINSKY, Í., *Poética musical*, 3ª edición, Barcelona, Acantilado, 2013. p.35

¹⁷ FUBINI, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, 3ª edición, Madrid, Alianza Música, 2006.

2. Nuevas concepciones estéticas: la ruptura tonal

Para Igor Stravinsky (1882-1971) el arte de componer se situaba en torno a la organización de sonidos donde todo posee equilibrio y cálculo, es decir, es “artificio” generado por el compositor.¹⁸ El lema viconiano “Verum factum” es fundamental para él, su proyecto para el ser humano nuevo es llegar a ser “homo faber”,¹⁹ es decir, ser capaz de elaborar síntesis constructivas en perpetua renovación. De esta forma, reconstruye constantemente su modelo compositivo, trasladándose de un género a otro con facilidad a lo largo de su carrera artística. También, como el resto de compositores de este período, refleja en su música el desencanto que sentía, fruto del período histórico en el que vivió.²⁰

Una de sus obras que se convirtió en referencia posteriormente fue *Petrushka*, en la que trabajó con el ballet de Sérguei Diaguilev, combinando música y baile, con el que ya había colaborado anteriormente en *El pájaro de fuego*. *Petrushka* se estrenó en 1911 y en ella se produce la destrucción de la tonalidad y del ritmo, introduce una célula sonora que se repite a lo largo de la composición, superponiendo dos arpegios mayores pertenecientes a diferentes áreas tonales. En cuanto al tejido musical, éste queda reducido a fragmentos discontinuos, ya que los temas no son tratados como un desarrollo si no como conjuntos parciales independientes. Otro elemento imprescindible en la música de Stravinsky será el ritmo, que emplea con criterios absolutamente irregulares, que acentúa con la orquestación, con timbres secos, precisos y afilados que en ocasiones se comparan con las formas también agudas y angulosas del cubismo en la pintura de Picasso, Braques o Delauney, vanguardia que surge también en este período.²¹

¹⁸ STRAVINSKY, Í., *op. cit.* 54

¹⁹ *Ibidem*, p. 55

²⁰ BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *op. cit.*, p. 969

²¹ LISCIANI-PETRINI, E., *op. cit.*, p. 43

Uno de los grandes acontecimientos musicales de principios del siglo XX fue *La consagración de la primavera* en 1912, puesto que supuso una ruptura con la tradición de esquemas racionalistas que habían conformado los siglos anteriores de composición. Emplea el uso de la disonancia, el procedimiento poliarmónico, superponiendo planos divergentes mediante la construcción de bloques sonoros a través de la repetición de acordes y células melódicas y sobre todo empleando la rítmica de manera asimétrica, desplazando continuamente la acentuación que pasa a recaer sobre tiempos débiles o fuertes indiferentemente. Sitúa de esta manera por primera vez el ritmo como elemento de importancia superior a la melodía.²²



[IMAGEN 1] Retrato de Stravinsky
Pablo Picasso, 1920

Otra figura destacada de principios de siglo será el compositor Maurice Ravel (1875-1937), para el que la creación artística se define como una combinación mecánica de elementos, como un artificio, lo que él denominaría "*l'esprit d'artifice*" (espíritu de artificio), que pretende apartar al romanticismo anterior desmontando la imagen de la música tradicional.²³ Abre con sus composiciones el empleo de nuevos espacios sonoros mediante el uso de diversos timbres pero alejándose del impresionismo y simbolismo de Debussy, renovando el discurso de la armonía y la tímbrica tradicional. Se interesará también por el exotismo con composiciones como la *Habanera* para dos pianos y la *Rhapsodie espagnole*, reinventando también elementos tradicionales de otras tradiciones compositivas como los

²² BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *op. cit.*, pp. 971-972

²³ LISCIANI-PETRINI, E., *op. cit.* 49

aires ibéricos o los desarrollos de los modos griegos, pasando por la música italiana y la salmodia hebrea.²⁴ Ravel sentirá especial predilección por las estructuras repetitivas, por las cadencias elementales armónicas y por las calidades tímbricas específicas con reminiscencias de los lenguajes populares.²⁵ Este exotismo de Ravel se relaciona en pintura al fauvismo de Henri Matisse, que nos trasladan a sus colores muy contrastados y un influjo de la escultura africana, en esta mezcla de culturas que Ravel empleará de igual manera en su música.

A raíz de la composición de *Valses nobles et sentimentales* en 1911 se inicia en Ravel una etapa más madura en la que se inicia un acercamiento por parte del compositor a la nueva música europea. Realiza cambios en la rítmica con superposiciones de ritmos diversos y polirritmia y cambios en la armonía con el empleo de intervalos de segunda, quebrando los vínculos tonales, desvinculándose de los desarrollos melódicos convencionales.²⁶

Otro autor imprescindible de este período será Arnold Schönberg (1874- 1951), que fundará “la segunda escuela vienesa” junto a sus más destacados discípulos: Alban Berg y Anton Webern. Schönberg reducirá los medios instrumentales evitando casi siempre la instrumentación monumental en sus obras, como en su *Sinfonía de Cámara opus 9*, en la que disminuye la orquesta a quince músicos. Este tipo de instrumentación trata de subvertir la distribución clásica de la orquesta, determinando en cada obra el tipo de sonido que habrá de prevalecer. Esta nueva agrupación de instrumentos alejada de la forma clásica es también utilizada por compositores como Stravinsky, Hindemith y Bartok.²⁷

Hay que entender todo este período de cambio teniendo en cuenta el contexto en el cual se enmarca, en la que la idea de Europa hasta ese momento con el Imperio de los Habsburgo se desvanece, con la cultura austro-alemana que había imperado hasta ese momento, con figuras como Nietzsche y Wittgenstein en filosofía, Kafka y Rilke en literatura y poesía, y Kandinsky y Klee en pintura, que junto con los estudios de Freud y los descubrimientos de Einstein revolucionaron la concepción del mundo y la realidad.

²⁴ ROSS, A., *op. cit.*, pp. 115-116

²⁵ LISCIANI-PETRINI, E., *op. cit.*, p. 51

²⁶ LISCIANI-PETRINI, E., *op. cit.*, p. 51-52

²⁷ HERZFELD, F., *La música del siglo XX*, Barcelona, Editorial Labor, 1964 p.68



[IMAGEN 2]: Retrato Schönberg
Oskar Kokoshka, 1924

Por tanto, con esta fractura del mundo como se conocía hasta el momento, también se produce una necesidad de un nuevo lenguaje que Schönberg buscará a través de la disminución de los medios obteniendo así una mayor intensidad de expresión. En este momento la antigua estructura formal se difumina, apareciendo el término “atonal”. Sin embargo, él no considerará su música dentro de la atonalidad, pues para él:

“todo cuanto derive de una serie de sonidos, ya sea por medio de una relación directa con un solo tono fundamental, ya a través de relaciones más complicadas, constituye una tonalidad. La relación de los sonidos no puede ser atonal...”²⁸

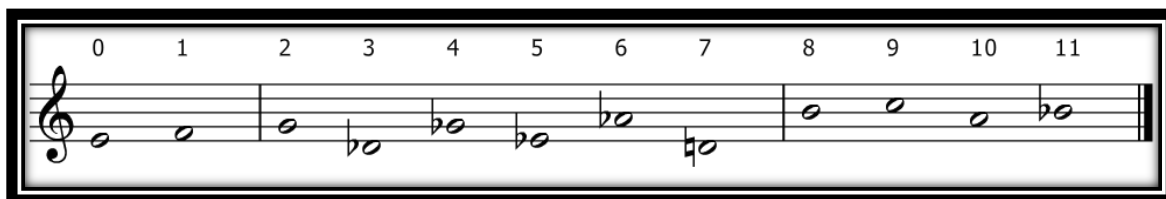
Schönberg reflexiona en esta frase en torno a las relaciones que se establecen entre las distintas notas que conforman las composiciones, en el ámbito tonal la nota fundamental y la quinta se sitúan en un lugar preferente, no ocurriendo así en el sistema dodecafónico que él crea, en la que las doce notas de la serie poseen la misma importancia.

Hasta el año 1911 Schönberg vivió en Viena, posteriormente volvió a trabajar en Berlín, dando clases en el Sternschen Konservatorium. Debido a su tarea pedagógica escribe su *Tratado de armonía*. En éste llamaba la atención acerca de la dificultad de que los alumnos adquirieran unos conocimientos sólidos debido a la idea imperante en aquel momento de que era posible componer “cualquier cosa” y que ésta fuera válida. En este tratado aconseja a sus alumnos que empleen con cuidado los nuevos medios artísticos.²⁹

²⁸ *Ibidem*, p. 70

²⁹ *Ibidem*, p. 85

La regla más importante dentro de la técnica dodecafónica [Imagen 3], es que es necesario que se escuchen las doce notas de la escala cromática en el orden que establece el compositor y que constituyen una serie, antes de que dicha serie pueda repetirse de forma renovada. Pueden introducirse variaciones de octavas, ritmos, orden... conformando dichas series no únicamente un material melódico, sino armónico, con acordes formados en base a la serie.³⁰ Sin embargo, existe la dificultad de reconocer sólo auditivamente la serie en ambas direcciones, es decir, como melodía de manera horizontal y verticalmente como armonía. No obstante, la serie es empleada para dotar a la pieza de un centro lógico, fijando unos límites, pudiéndose decir que el dodecafonismo establece, por tanto, unas nuevas leyes en la composición y en el arte del nuevo siglo.



[IMAGEN 3]: Serie dodecafónica empleada por Schönberg para su Suite para piano op. 25

En cuanto a la Estética, Schönberg la reduce a lo meramente sensorial, que en el siglo XX se ha convertido en la ciencia de lo desconocido, de la angustia y del miedo. El dodecafonismo de Schönberg plantea una mezcla entre subjetivismo irracional de lo inconsciente de la creación y del objetivismo hiperracional del número.³¹

Al final de la Primera Guerra Mundial, en 1914, y tras haber visto la representación teatral *Woyzeck* del dramaturgo alemán Georg Büchner, el compositor Alban Berg (1885 – 1935), alumno de Schönberg, decide poner música a este drama, surgiendo la ópera *Wozzeck*. Estructurada en tres actos, fue estrenada en diciembre de 1925 en la Ópera Estatal de Berlín bajo la dirección de Erich Kleiber, tras ser anteriormente rechazada en distintos teatros europeos.³² Esta obra estaba basada en un hecho real, ocurrido en junio de 1821 en Leipzig, en el que el barbero y exsoldado Johann Christian Woyzeck, asesinó a su amante en un ataque de celos. Estese constituyó como un caso realmente

³⁰ *Ibidem*, p. 93

³¹ HERZELD, F., *op. cit.*, p.107

³² PEREZ MASEDA, E., *Alban Berg*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1985, p.46

controvertido, ya que el juicio fue revisado por existir indicios de demencia en el acusado, poniéndose de relieve factores relacionados con la salud mental del mismo.

Cada escena del primer acto posee una estructura musical tradicional: suite, rapsodia, marcha militar, *berceuse*, pasacalle y rondó; el segundo acto se constituye como un tiempo de la forma sonata: fantasía y fuga, largo, scherzo y rondó marcial, y para concluir, el tercer acto está formado por seis invenciones. Berg, años más tarde explicaría la elección de esta estructura con la necesidad de dotar de alguna estructura y cohesión a la obra ahora que con el atonalismo se habían difuminados las tonalidades que funcionaban hasta el momento como elemento de coherencia entre las distintas partes. Berg continúa las enseñanzas dodecafónicas de su maestro, de manera compleja, con un enfoque expresionista y una predilección por el ámbito vocal de la música y por tanto por los *lieder* (canción lírica compuesta habitualmente sobre poemas alemanes).³³

El otro discípulo de Arnold Schönberg fue Anton Webern (1883 – 1945), perteneciente a la segunda escuela vienesa. Su música se basará en la destrucción de la organización preexistente de la obra, recurriendo a la belleza del sonido en sí misma. Webern anticipa un nuevo constructivismo, en el que la música se basa en relaciones puras entre sonidos que se afianzan sobre sí mismos.³⁴

Finalizada la Primera Guerra Mundial, Joseph Matthias Hauer establece que para él la música considerada como atonal es “la encarnación de la absoluta objetividad de la melodía”, convirtiendo a la música en pura matemática. Por este motivo se considera muchas veces la música de Hauer como esquemática e impersonal. En 1940, Theodor W. Adorno escribe *Philosophie der Neuen Musik*, donde expone los fundamentos filosóficos de la música atonal, que considera el estilo de música más puro.

En este siglo, musicólogos como Gisèle Brelet estudian en su obra el concepto de “tempo musical” muy en consonancia con las composiciones de Stravinsky, en el que considera que el acto creador se basa en un imperativo estético que lo conduce hacia la realización de ciertas posibilidades formales.³⁵ Por lo tanto, podría considerarse el proceso de creación como un diálogo entre “materia” y “forma”, y de esta manera la relación entre creador y creación se correspondería con la forma temporal de la música que se sitúa

³³ BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *op. cit.*, pp. 963-964

³⁴ ROSS, A., *op. cit.*, pp. 89-90

³⁵ FUBINI, E., *op. cit.*, p. 136

armónicamente con la temporalidad de la conciencia del compositor.³⁶ Brelet, posteriormente se aproximaría en su obra a la estética de las vanguardias irracionistas, sustituyendo la anterior idea de forma en relación con la temporalidad por la forma como una manifestación de lo vivido, que se genera sin estructura previa: *la música no encuentra su estructura definitiva sino en la realización del tiempo vivido*³⁷. Es decir, Brelet propone que la música no queda totalmente definida y estructurada hasta el momento de su ejecución, de su “tiempo vivido” en el momento de ser interpretada. Dentro de esta tendencia se encontrarían corrientes de música de vanguardia como son el serialismo y la música aleatoria.

Se ha prestado también en el siglo XX especial atención a los aspectos relacionados con la comunicación y lenguaje de la música. Destacan los estudios de Boris de Schloezer con la música de Bach como punto de partida para afrontar la cuestión de significante y significado de la música, términos que para él van estrechamente ligados, no pudiéndose desvincular el uno del otro. Así la música se convierte en un lenguaje conformado con unos símbolos y grafías propios y un sistema de relaciones sonoras en la que cada sonido tiene una función concreta. Si para Brelet la música era la imagen del devenir para Schoezler la música es atemporal y definida.

Autores como Schoezler y Lévi Strauss se posicionaron en contra de las vanguardias musicales precisamente por esta concepción del tiempo, opuesta a las propuestas anteriores donde el “tempo” quedaba definido de una manera más evidente. Para ellos esta música surgida en el siglo XX suponía una inmovilización interna del tiempo puesto que impedía su avance debido a la intensa organización interna de la composición, menos manifiesta para la escucha del oyente, lo que provocaba esta sensación de suspensión e *incompletud* que definía a estas corrientes.

Siguiendo con la relación entre música y lenguaje, para Suzanne Langer la música posee un carácter abstracto y no representativo, constituyendo de manera simbólica y no directa, la expresión de sentimientos. La música es desde los inicios un símbolo originario, es decir, no puede ser traducido ni descompuesto en partes más pequeñas de significado. El significado del símbolo musical es algo implícito, inmanente a él, pero no está comúnmente establecido, es decir, no pueden aislarse fragmentos musicales con una

³⁶ *Ibidem*, p. 137

³⁷ *Ídem*.

significación concreta, siendo la esencia de la música la expresividad, no la expresión.³⁸ Langer destaca aquí el valor de la música ligado a la emoción que genera en el oyente, que es “implícito” a la condición musical a pesar de que no puede dotarse a cada fragmento musical de una significación y una “expresión” concreta como sí puede hacerse, por ejemplo, con las palabras. Por tanto, para Langer, la música no se trata de sentimientos concretos o reproducciones de ellos, sino su presentación simbólica conforme a leyes propiamente musicales consensuadas en cada período y corriente musical.

Otros musicólogos como Leonard Meyer, se centran sobre todo en la estructura psicológica que permite el disfrute de la música al espectador, y que se encontraría en la música misma como “producto de una espera”, es decir, la música “posee un significado porque se encuentra en tensión hacia otro evento musical al cual estamos esperando”³⁹. La música para Meyer versa por tanto en torno al significado y significante que surge como consecuencia de la relación entre tensión y solución que se produce en la escucha de una obra, desde su inicio, pasando por las distintas cadencias y resoluciones que nos llevan hasta el final de la composición. Estas relaciones, por supuesto, no son absolutas y pueden variar en función de la región geográfica, del período de tiempo, de la tradición histórica y musical, la clase social... Sin embargo, puede afirmarse que este se trata de un proceso activo, que necesita de la implicación del intérprete y del oyente, no siendo algo definido únicamente por el compositor en el momento de su creación. No obstante, la estructura musical que propone Meyer, que satisface la demanda del funcionamiento de la organización de nuestra mente, funciona únicamente cuando se trata de música tonal, con la tensión que se genera en las resoluciones de tonalidad. Hecho que no ocurre en otros espacios sonoros situados en la atonalidad.

³⁸ LANGER, S., *Philosophy in a New Key*, Nueva York, Mentor Books, 1942, p.240.

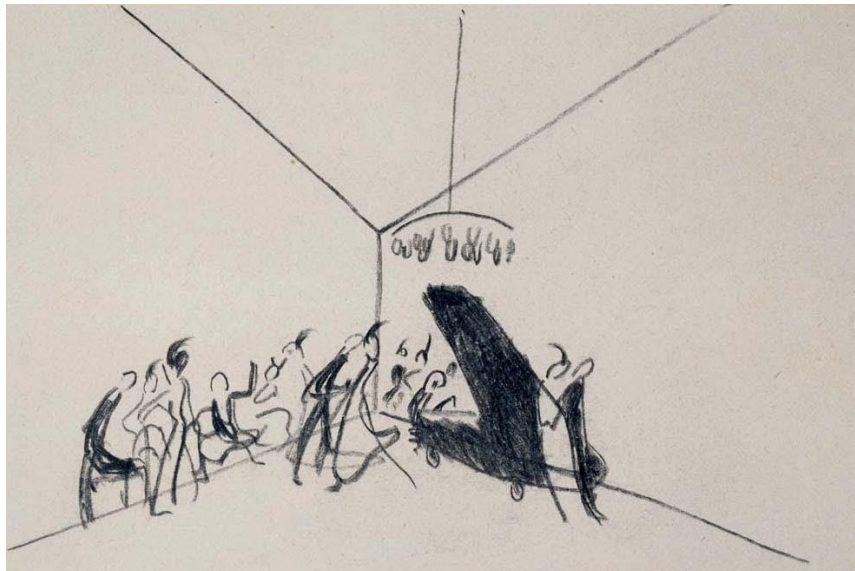
³⁹ MEYER, L., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p.35

2. LA HUELLA: COLORES TÍMBRICOS (MAGNA MATER DEL SONIDO)

1. Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky y la música visual

*Toda obra surge como surgió el cosmos:
mediante catástrofes que, a partir del caótico bramido de los instrumentos,
forman al final una sinfonía que se llama música esférica.
La creación artística es la creación del mundo.
(Retrospectivas, Wassily Kandinsky, 1913)*

El 2 de enero del año 1911 se produjo un hecho que se tornaría importantísimo para el devenir artístico de dos de las grandes figuras del siglo XX: el encuentro entre Arnold Schönberg y Wassily Kandinsky. El hecho fue el siguiente: algunos de los pintores pertenecientes al movimiento expresionista *El jinete azul (Der Blaue Reiter)* entre los que se encontraban Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc, Alexey von Jawlensky y Marianne von Werefkin, presenciaron un concierto de música de cámara en el Hotel Vier Jahreszeiten de Munich, donde tuvieron la oportunidad de escuchar un innovador concierto en el que se interpretaron diferentes piezas de Schönberg: las *Piezas para piano opus 11* de 1909 interpretadas por Etta Wendorff y el *Cuarteto de cuerda nº 2 opus 10*, compuesto entre 1907 y 1908, cuyo cuarto movimiento es considerado como el primero de la historia donde la tonalidad está conscientemente suspendida⁴⁰

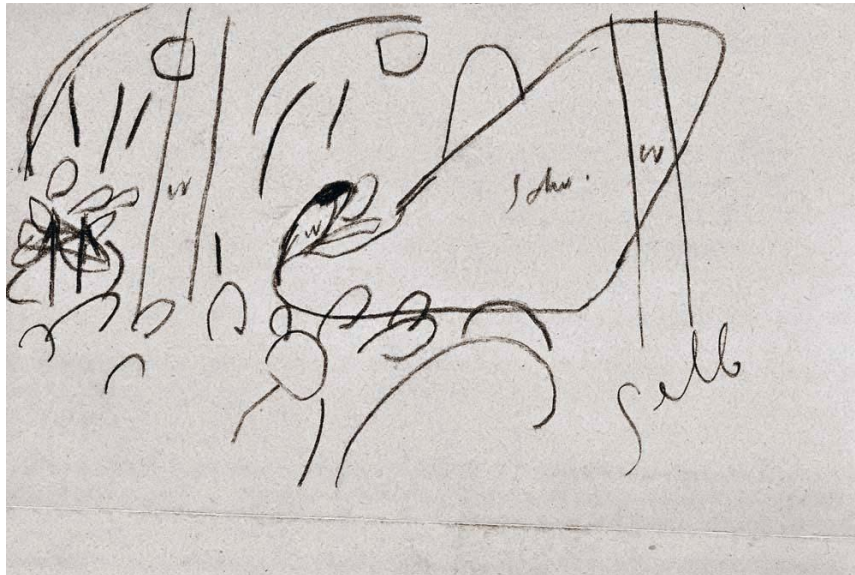


[IMAGEN 4]: 1º boceto para *Impresión III (Concierto)*,
Kandinsky, 1911)

⁴⁰ FRISCH, W., *German Modernism: Music and the Arts*, University of California Press, California, 2005 p.131

La tonalidad musical, el método principalmente empleado en la música occidental desde el siglo XVI al XIX será con el que rompa Schönberg por primera vez en la Historia de la Música en esta composición. La tonalidad puede entenderse como la organización jerárquica que se establece entre las distintas alturas de las notas de la escala musical en función a su centro tonal. Este centro, definido en cada obra por el compositor, conforma las bases tonales en torno a las cuales orbitará la composición y que determinará la subordinación de unas notas sobre otras, dotando de distintos caracteres a secuencias armónicas concretas que pueden provocar en la oyente sensación de suspensión, tensión, conclusión... En este *Cuarteto de cuerda nº 2 opus 10* Schönberg comienza a descomponer esta idea establecida y comienza a desligarse de estos núcleos tonales acotados, buscando alejarse de manera consciente de estos fundamentos que habían acompañado a la composición desde la aparición de la tonalidad.

A pesar de las diferencias con gran parte del público, que no encontraron estas transgresoras melodías como algo agradable al oído, el concierto sí supuso un triunfo en otro ámbito, puesto Kandinsky quedó absolutamente fascinado por estas composiciones. En ellas detectó numerosas similitudes que conectaban la música que acababa de escuchar con sus propias ideas sobre la pintura, sobre las que llevaba reflexionando años y que había recogido en su libro *De lo espiritual en el arte* publicado ese mismo año.



[IMAGEN 5]: 2º boceto para *Impresión III (Concierto)*, Kandinsky, 1911.

El objetivo de Kandinsky en aquel momento era que los colores y las líneas se deshicieran de la tiranía que los unía al arte figurativo, logrando un significado simbólico propio, con ausencia de lo tangible. Por lo tanto, este concierto se le presentó a Kandinsky como una auténtica revelación, puesto que la estructura de la música atonal que proponía Schönberg, dejaba atrás la armonía y las formas tradicionales que se habían llevado a cabo en la música clásica hasta ese momento, liberándose de la tonalidad “clásica”, ya que ahora cada tono emitido quedaba suspendido, tenía valor propio y constituía principio y fin en sí mismo. En esta composición musical Kandinsky había podido no sólo escuchar, sino también “ver” este nuevo sendero artístico asociado al suyo y que indagaba en nuevas técnicas con las que alcanzar las nuevas necesidades expresivas tras las que llevaba tiendo indagando. De esta manera Kandinsky encontró un aliado en otro campo artístico con el cual recorrer el camino hacia la abstracción.

Con el deseo de expresarle tales coincidencias, días después, el 18 de enero se puso en contacto con el compositor, al cual remitió una carta con los pensamientos que le invadieron durante el concierto, junto con unos dibujos inspirados gracias a la música de Schönberg. Este escrito supuso el inicio de una correspondencia intensa entre ambos que duraría hasta 1936.



[IMAGEN 6]: *Impresión III (Concierto)*, Kandinsky, 1911.

Desde ese momento, ambos recibieron mutua influencia en sus creaciones, conformando una interrelación directa entre música y pintura, mediante la abstracción lírica y expresionismo en la pintura y a través del dodecafonismo en la música. Es muy interesante como Kandinsky, intentó plasmar en la pintura características asociadas tradicionalmente a la música, favoreciendo una reafirmación artística propia y conformando así el concepto de “música visual”. Esta idea se materializará en sus escritos *De lo espiritual en el arte* y *Der Blaue Reite*:

*"El color es un medio que ejerce una influencia directa sobre el alma. El color es el teclado. Los ojos son los martillos. El alma es el piano, con sus muchas cuerdas. La mano del artista toca una tecla detrás de otra para causar vibraciones en el alma."*⁴¹

Aquí, Kandinsky retoma una de las asociaciones de conceptos más antiguas de la Historia de la Filosofía como es la creencia del poder que la música podía ejercer sobre la agitación del alma de manera directa, que se remonta incluso al pensamiento filosófico de la antigüedad griega en el que mediante la *catarsis* la música tenía poder sobre el espíritu humano siendo capaz incluso, según los pitagóricos, de restablecer la armonía turbada de nuestro ánimo.⁴² No obstante, el pintor introduce aquí una vuelta más a este concepto, yendo más allá al establecer el color como un nuevo medio conductor de la *catarsis* que ejerce la música, como un instrumento directo mediante el cual el pintor a través del empleo del color, como si de un músico se tratara, podía “generar vibraciones visuales” que conmovieran al espectador de la misma manera en que lo haría la música.

⁴¹ KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2016, p. 54

⁴² FUBINI, E., *Estética de la música*, La balsa de la medusa, Madrid, 2008, pp. 60-61.



[IMAGEN 7]: De izquierda a derecha: Wassily y Nina Kandinsky, Gertrud y Arnold Schönberg.

Schönberg apostaba por romper definitivamente con la construcción tradicional y con la lógica gramatical empleada hasta ese momento en la música, con aspectos tales como la melodía, la armonía, el lenguaje tonal... para poder expresar estas emociones del inconsciente completamente. Creía que era algo fundamental el “oírse a sí mismo”, contactar con el inconsciente para que el artista se expresara directamente a través de lo innato y lo impulsivo, alejando aquellos conocimientos adquiridos, profundizando en “la eliminación de la voluntad consciente del arte”, aquello que Kandinsky denomina como “ilógico” y que consideraba como única posibilidad de hallar “armonía” en el arte. Por tanto, en este “oírse a sí mismo” encontramos este interés por la esencia de la identidad, por esta búsqueda del “yo interior” que se manifiesta también en la creación artística, además de explorar nuevos caminos musicales vinculados también a la representación visual.

Redefine absolutamente su implicación con una nueva forma de concebir la música mediante un nuevo lenguaje y una nueva gramática, posicionando la creación junto a la expresión, como sucesos inherentes. Sin embargo, él no está interesado en las emociones estables que el ser humano muestra al exterior con facilidad, sino que centra todo su interés en aquellas sensaciones del “yo” interior, difusas y dispersas, que son capaces de ponernos en contacto con nuestro subconsciente. Es así como se producirá un cambio radical estético en la música al variar su función, produciendo una revolución que necesitaría de nuevas

técnicas y de un nuevo lenguaje para poder llevarse a cabo. Este nuevo lenguaje estará alejado de la armonía como base estricta de las composiciones musicales, liberando a la música de los elementos que la cohesionan y que la dotaban de la “lógica” entendida hasta el siglo XX. La expresión tomaría aquí el relevo como lo primordial en las composiciones, por encima de su construcción, en busca de generar emociones inestables en el oyente, próximas a las que experimentamos como personas, incapaces de tener una sensación única a la vez, sino un cúmulo de ellas.

Schönberg recoge una idea similar de asociación entre música y pintura, ligado en este caso a los parámetros y la calidad de la música, que denomina como la afinación, el “color” o timbre, y el volumen. Para él, el parámetro más alejado del sistema de ordenación era el timbre musical o “color” al que denominó “color tonal” (*Klangfarbe*).⁴³ Este sistema de composición a través del “color musical” que cada instrumento producía fue denominado como “melodía de timbres” (*Klangfarbenmelodie*). A diferencia de las composiciones anteriores donde cada melodía era iniciada, desarrollada y concluida por un mismo instrumento, la “melodía de timbres” consistía en dotar de mayor importancia al valor tímbrico de un instrumento que a las propias notas musicales, cambiando de instrumento en una misma melodía obteniendo secuencias dotadas de una variedad de colores, como si de la paleta de un pintor se tratara, pudiendo otorgar matices distintos a las obras, eliminando las fronteras melódicas entre instrumentos. Para Schönberg, el “color musical” de obtenía por medios externos, susceptibles de ser modificados por el compositor, de la misma manera en la que una sombra incide y cambia el color de un objeto.

En cuanto a las leyes armónicas constituían para él una subdivisión de este “color tonal”, como una mirada hacia el futuro para lograr una “melodía de colores”, fundamentadas en la “unidad del color tonal” y que eran capaces de trasladarnos a una “vida más completa”⁴⁴. Schönberg intentaba ver más allá, puesto que lo que *lo que hoy es lejano mañana será quizás cercano*⁴⁵. La música hasta la llegada del dodecafonismo había ido introduciendo en el ámbito de sus medios expresivos cada vez un número mayor de posibilidades y de relaciones ya contenidas en la constitución del sonido, esto era sólo un paso más de Schönberg, el profeta del color, en el camino hacia las consonancias del mañana. Hace un llamamiento a la necesidad de lo inconsciente para crear, pero no

⁴³ GONZÁLEZ COMPEÁN, F.J., *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal* (Tesis Doctoral), Universitat Politècnica de València, México, 2011, p. 255

⁴⁴ SCHÖNBERG, A., *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 2015, pp. 421-422

⁴⁵ *Ibidem*, p.16

entendido como algo aleatorio o vacío, sino como última consecuencia de la necesidad de expresión, el inconsciente como el reflejo directo de todo aquello que nos es innato e impulsivo. Este “inconsciente” era la posibilidad de eliminar la voluntad consciente del arte y de las atribuciones adquiridas cultural, social y artísticamente a lo largo de la propia experiencia vital.

Tanto para Kandinsky como para Schönberg, es necesario alejarse de la representación ordinaria, puesto que para ellos la creación es el fruto de una necesidad interior que surge de la expresión de las emociones más profundas e inconscientes. Estimaban que la emoción emana como el flujo permanente de la consciencia. Este flujo de emociones es el que consideraban que el artista debía dejar tomar cuerpo en su obra para unirlo posteriormente a la vanguardia de lo espiritual en el hombre, aquello que únicamente puede desarrollarse mediante la meditación y la reflexión.

Este devenir estético de Schönberg y Kandinsky conecta también directamente con la reflexión de Nietzsche, que ocasionó gran influjo sobre ellos, que sostenía una idea del artista entendido como alguien que únicamente puede ser tal a partir del desgarramiento de su subjetividad y de una férrea voluntad de autoafirmación frente a las fuerzas que desde el mundo externo parecen orientadas a aplastarlo.

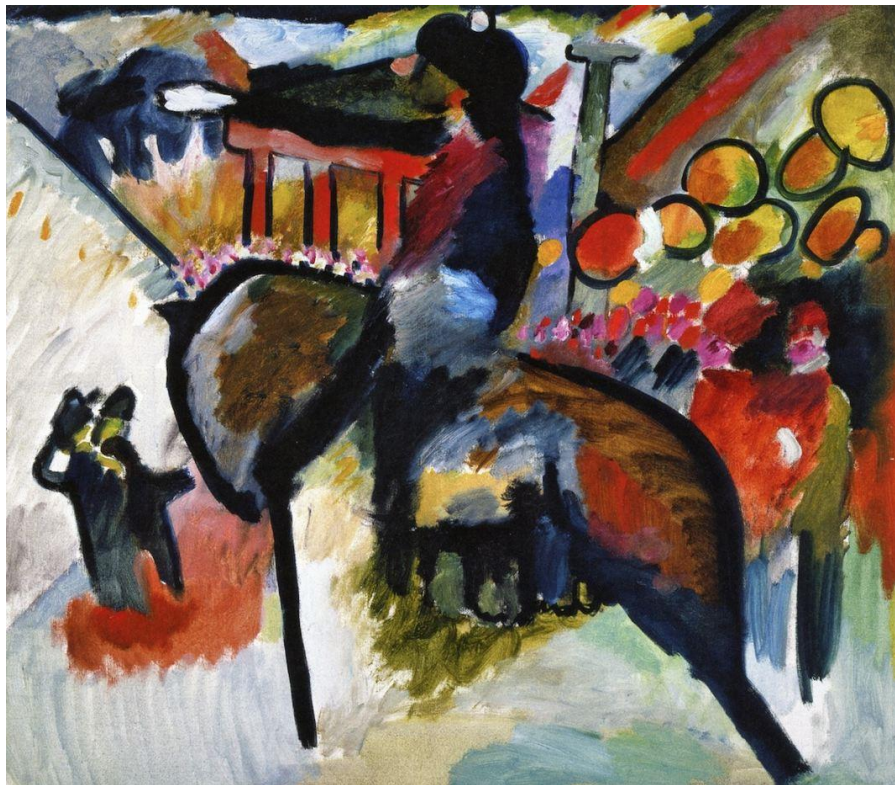
Por lo tanto, es significativo destacar como estos nuevos lenguajes estéticos no sólo liberan a los artistas de normas que se había establecido como dogmas a los que adaptarse para desarrollar su propia sensibilidad artística, sino que lograban la propia conquista del individuo, trazando nuevos surcos para el arte, escapando de los polos de gravedad académicos en torno a los que orbitaban.

2. Resonancias de color y formas

“En la orquesta empiezan a hablar colores aislados”
(*Sonoridad amarilla*, Wassily Kandinsky, 1912)

El color posee para Kandinsky dos efectos principales: el físico y el anímico. El efecto físico, estrechamente relacionado con el instante y con el impacto momentáneo en el espectador de corta duración y superficial, la primera impresión que capta el ojo que es capaz de quedarse fascinado por la belleza y cualidades del color y que, como suceso tan poderoso, va perdiendo gradualmente su interés, difuminándose esta conmoción inicial. Este efecto más relacionado con lo físico alude al desarrollo de la sensibilidad, que quedaría reflejada en cómo otorgamos de valor interno a los seres y objetos, dotándolos de un “sonido interior” y único. Ocurriría de igual manera con los colores, que nos provocan, nos atraen o nos

excitan, en función de este “valor interno” que nos obliga a contemplar con avidez, inquietando nuestra visión. Por ejemplo, el estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído.⁴⁶



[IMAGEN 8]: *Impresión IV (Gerdarme)*, Kandinsky, 1911

⁴⁶ KANDINSKY, W., *De lo espiritual... op.cit.*, p. 52.

Establece de esta forma un paralelismo directo entre la sensación que puede producir un color y un sonido en un individuo, situándolos al mismo nivel, otorgándoles las mismas capacidades y poderes “físicos”.

Por otro lado, el efecto anímico y psicológico, que provoca una vibración anímica derivada de la contemplación directa del color. El autor no tiene claro si este efecto es absolutamente directo, conectando inmediatamente con el interior del espectador, o si es algo que se produce por asociación, al relacionar estos colores con agentes físicos que nos afectan directamente, como asociar el rojo a una llama ardiendo, y por lo tanto a la calidez que nos proporciona. Empleando de nuevo un símil musical, Kandinsky conecta esta idea de asociaciones psicológicas con la resonancia que se produce entre los instrumentos musicales de cuerda, los cuales sin ser tocados son capaces de vibrar en consonancia, por simpatía, en una suerte de eco si otro instrumento es interpretado próximo a él.

Los colores poseen para el pintor una calidad acústica concreta, intrínseca, que influye directamente en el cuerpo como organismo físico. Por lo tanto, el artista *es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana*⁴⁷, es decir, posee la capacidad de transmisión mediante la armonía de colores en base al *principio de la necesidad interior*.⁴⁸ Debido a estas cuestiones, Kandinsky establece que no hay nada absoluto, puesto que las composiciones formales, basadas en la delimitación de superficies, están basadas en la relatividad, puesto que puede modificarse tanto el orden de las formas como las formas en sí mismas, cambiando la obra final en “esencia”.

Esta “esencia”, está definida por el sonido interno de la forma, por esta *necesidad interior* a la que nos hace referencia Kandinsky previamente, determinada por tres elementos: el elemento de personalidad, el elemento de estilo conformado por el lenguaje de la época, y el elemento puro artístico que reside en cada persona. Por tanto, la “esencia” de una obra artística será la conjunción entre la propia personalidad creativa del artista, el estilo en el que se enmarca dicha obra, en armonía con su contexto histórico del que no puede desvincularse y por último la propia singularidad artística inherente a la persona. Una perfecta conjunción y armonía entre estas características lograría *vibraciones en el alma* del espectador.

En este interés por la construcción y la concepción del arte monumental, como un todo, con elementos que se establecen como comunes a todas las disciplinas, Kandinsky

⁴⁷ *Ibidem*, p. 54

⁴⁸ *Ídem*.

realiza numerosas pinturas con títulos relacionados tradicionalmente con la música: Improvisación, Composición, Melodía, Impresiones... El término "improvisación", por ejemplo, hace referencia a la interpretación del músico, a cómo ejecuta una obra añadiéndole música no escrita en la partitura, sin seguir unas pautas estrictas, por lo que se dota al intérprete de una libertad que no posee en otras composiciones.

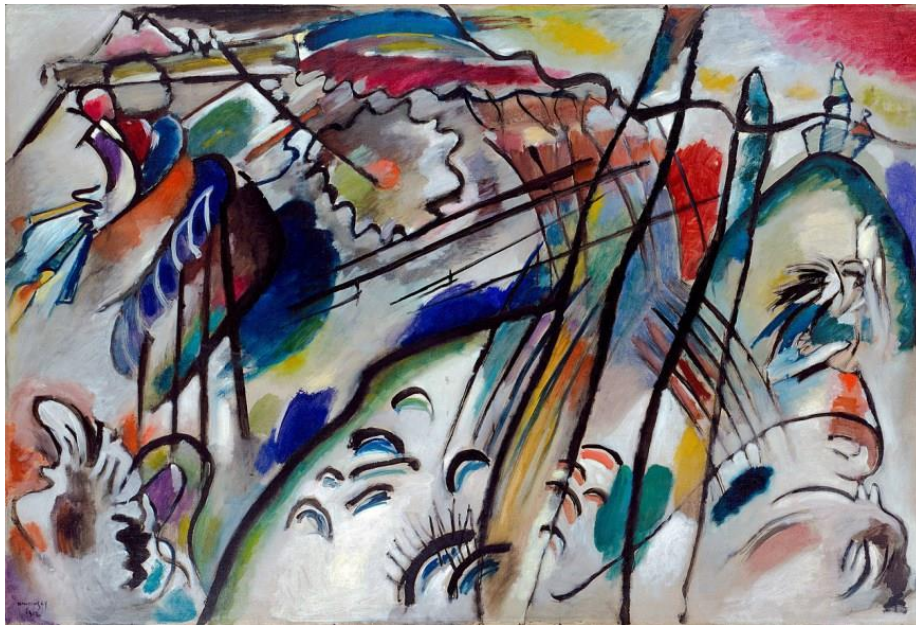
Estas similitudes que emplea Kandinsky entre pintura y música le sirven también para utilizar términos de lo sonoro en lo pictórico:

[...] estos ejemplos proceden de tres fuentes diferentes:

1. La impresión directa de la naturaleza externa, expresada de manera gráfico-pictórica. Llamo a estos cuadros "impresiones";

2. La expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir impresión de la naturaleza interna. Estos cuadros son "improvisaciones";

3. La expresión de tipo parecido, pero creada con extraordinaria lentitud y que analizo y elaboro larga y pacientemente después del primer esbozo. A este tipo de cuadro lo llamo "Composición".⁴⁹



[IMAGEN 9]: *Improvisación 28*, Kandinsky, 1912

⁴⁹ *Ibidem*, p. 108

Las “impresiones” son aquellas que tienen su origen en el estímulo de los sentidos, procedentes directamente de la naturaleza exterior y que se podían expresar de manera pictórica. Para Kandinsky esta sería la forma más alejada de esta búsqueda en su abstracción, al tratar de representar visualmente elementos de la naturaleza que captamos a través de los sentidos. Como ya hemos señalado anteriormente, el artista considera que es necesaria la búsqueda de algo más allá de lo formal, hay que liberarse del materialismo de lo exterior para profundizar en el interior personal, en nuestras propias vibraciones anímicas.



[IMAGEN 10]: *Composición 4*, Kandinsky, 1911

La segunda categoría, las “improvisaciones” conformaban para Kandinsky una *nueva composición sinfónica*, una insólita construcción sinfónica en pintura.⁵⁰ Este término, “improvisación” se encuentra estrechamente vinculado al ámbito musical, en el cual implica la creación y ejecución de melodías que no han sido previamente escritas,

pensadas o estudiadas, sino que surgen en el mismo momento de la interpretación, de manera espontánea. Podría establecerse por tanto un símil con las “improvisaciones” pictóricas que propone Kandinsky, generadas súbitamente en un proceso de carácter interno y que surgen en el mismo momento de su creación como una necesidad natural del individuo, sin una previa reflexión.

Por último, la categoría que suponía para Kandinsky la mayor ambición: las “composiciones”. Estas se conforman con una expresión similar a la categoría previa de las improvisaciones, sin embargo, se diferencian de ellas en cuanto al carácter de análisis por el cual son llevadas a cabo, que difiere de este carácter irreflexivo de las anteriores. Esta

⁵⁰ *Ídem.*

supone la máxima meta compositiva a la que aspira Kandinsky, y para las que necesita un gran tiempo de elaboración y análisis. Por supuesto, también encuentra relación con la dialéctica musical, donde la composición es la base sobre la que estructurar las obras.

En 1912 se publica *El Jinete Azul* donde lo interdisciplinar se sitúa como eje central. En este manifiesto participarán distintos artistas plásticos y músicos adscritos al movimiento expresionista. Además de Wassily Kandinsky y Franz Marc participan en él otros artistas de ámbito musical entre los que se encuentra Arnold Schönberg. Kandinsky, participa en él con dos ensayos: *Sobre la composición escénica*, *Sobre la cuestión de forma* y su composición escénica *Sonoridad amarilla* (*Der gelbe Klang*).

En *Sobre la composición escénica*, introduce su concepción de la obra de arte total, de cómo materializa esta monumentalidad y que sirve de prólogo para *Sonoridad amarilla*, siendo ambos inseparables. Esta obra trata de aunar en sí misma cuatro medios artísticos como son el movimiento musical, la pintura, la danza y el teatro, tratando de que actúen de una manera independiente, sin estar subordinados entre ellos, y que nos recuerda a la idea de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) planteada anteriormente por compositor y teórico alemán Richard Wagner. Proponía una nueva escena dirigida a las vibraciones íntimas del alma humana, una nueva forma a la que más tarde se denominó “arte sintético”. Para ello, hay tres elementos que sirven a Kandinsky como medios exteriores de búsqueda de *valor interior*: El tono musical y su movimiento, el sonido corporal-espiritual junto a su movimiento expresado por hombres y objetos y, por último, el tono cromático y su movimiento.⁵¹

La obra se estructura en seis escenas, aunque ninguna de ellas posee elementos que nos recuerden a un drama, entendiendo éste como “*el complejo de las experiencias interiores (vibraciones anímicas) del espectador*”⁵². Nos encontramos en *Sonoridad Amarilla* con más *pathos* que drama, más sensaciones por experimentar por el espectador que acontecimientos para presenciar, debido a que los sucesos externos se suprimen completamente en virtud de indagar en el sonido interno de cada medio artístico que allí participa, dejando paso a las vibraciones anímicas a las que Kandinsky hace referencia.

Sonoridad amarilla se conforma como un guion escénico en el que se renuncia al texto como articulador de la composición, puesto que Kandinsky desplaza a la escena su propio discurso pictórico y de abstracción. De esta manera evoca un espectáculo que

⁵¹ KANDINSKY, W., “Sobre la composición escénica”, en KANDINSKY W., MARC F., *El jinete azul*, Paidós estética, Barcelona, 2010, p.188

⁵² *Ídem*.

gravita en torno al movimiento de las formas y los colores, donde las representaciones humanas quedan reducidas a meras portadoras de formas y sonidos, situando en primer plano a la luz, que asume el protagonismo pleno y donde mediante una escenografía abstracta se conjugan juegos de luces de colores y sonidos musicales, empleándose los declamados para generar ambientes, que buscan sentimientos y vibraciones en el espectador.⁵³

Las emanaciones azules ceden lentamente ante la luz que es perfectamente blanca y brillante. En el fondo del escenario una colina tan grande como sea posible, de un verde brillante, completamente redonda.

El fondo violeta, relativamente claro.

La música es estridente, tempestuosa, con la y si y si y la-bemol que se repiten frecuentemente. Estos tonos aislados son finalmente absorbidos por el ruido impetuoso. De repente surge un silencio completo. Pausa.⁵⁴

La música, compuesta por Thomas Hartmann para orquesta, coro y tenor, se torna primordial en esta composición, como podemos ver en el fragmento anterior, expandiéndose independientemente y liberándose de la subordinación de los acontecimientos “narrativos” exteriores, como un elemento más.⁵⁵ Se inicia la música con acordes indeterminados de la orquesta, lo que invita a múltiples posibilidades en la escena. Cuando la música va alejándose aparece el azul profundo del crepúsculo, y tras el silencio reaparece la orquesta con mayor libertad. Kandinsky relaciona constantemente durante las seis escenas las posibilidades musicales con las pictóricas.⁵⁶ En la parte trasera del escenario se sitúa el coro, empleado tanto con carácter musical como para pronunciar frases fragmentadas, resaltando el sentido de la palabra y de la pureza de la voz humana sin artificio.⁵⁷

Paulatinamente, empieza la orquesta y cubre las voces. La música se vuelve turbada, salta de fortissimo hasta pianissimo. La luz se hace más clara, y vagamente se reconocen los colores de los hombres. De derecha a izquierda, andan muy

⁵³ EISENSTEIN, S., *El sentido del cine*, 10ª edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 2005, p.84

⁵⁴ KANDINSKY, W., “Sobre la composición escénica”, en KANDINSKY W., MARC F., *El jinete azul*, p.204

⁵⁵ *Ibidem*, p.196

⁵⁶ EISENSTEIN, S., *op. cit.*, p.85

⁵⁷ BERNAL, B.E., *El arte como acontecimiento, Heidegger – Kandinsky*, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia, 2008, p.128

*lentamente sobre la colina figuras muy pequeñas, que son indefinibles y de un gris verdoso de un tono indeterminable...la flor amarilla se balancea con convulsiones, Más tarde desaparece súbitamente. Con la misma rapidez todas las flores blancas se vuelven amarillas.*⁵⁸

El título de esta composición escénica hace referencia directa a esta imbricación entre sonido y color, música y pintura, donde se dota de atributos visuales a lo auditivo, llevando a cabo las ideas que habían surgido en este intercambio estético con Schönberg. Los personajes, una serie de hombres y gigantes amarillos, se mueven y desplazan por la escena. Aparece también una flor amarilla enmarcada en un absoluto silencio y flores blancas que repentinamente se convierten en amarillas, mientras en el escenario aparece una delicada luz amarilla que va intensificándose para inundar definitivamente todo el escenario. De esta manera, Kandinsky pretende generar vibraciones anímicas en el espectador que mediante el cromatismo y sus oscilaciones de intensidad sobre el escenario alcanzan una fuerza procedente de sus sonidos internos y conforman una suerte de “música de colores”, una “música visual”.⁵⁹



[IMAGEN 11]: Yellow, Anish Kapoor, 1999

⁵⁸ KANDINSKY, W., “Sonoridad amarilla... *op. cit.*, p.205

⁵⁹ BERNAL, B.E., *op.cit.*, p.128

Finalmente, una luz amarilla inunda el escenario, sumergiendo al espectador con él, sin que nada perturbe su soledad, sólo la profundidad de la música intensificándose paralelamente a como lo hace la luz en escena. De esta manera puede llegar a percibirse lo que podríamos interpretar como la sonoridad amarilla en su plenitud, escuchando el sonido interno de un color. Emplea también en esta obra una de las teorías de su libro *De lo espiritual en el arte* donde sitúa como opuestos el amarillo y el azul, funcionando en la obra como acción lumínica para provocar el esencial contraste que Kandinsky considera fundamental en el arte. Para ello despliega el amarillo alternando con el azul profundo, más íntimo, al inicio de las escenas.⁶⁰

En su otro ensayo incluido en *El jinete azul, Sobre la cuestión de forma*, reflexiona acerca de cómo la forma necesariamente debe adaptarse al contenido, que es interno y es su expresión. De esta manera el artista no debía conformarse con la representación del objeto material, sino que debía buscar la aproximación a lo abstracto y alcanzar la composición, es decir, la colocación y relación armónica de cada uno de los distintos elementos entre ellos. Abandonando así el artista las formas orgánicas se acerca a la abstracción, a las formas geométricas, carentes de asociación figurativa.⁶¹

Nos encontramos aquí de nuevo con coincidencias en la concepción del arte monumental entre Kandinsky y Schönberg. Cuando Schönberg leyó la obra de *Sonoridad amarilla*, llevaba tres años trabajando en su composición *La mano feliz (Glückliche Hand)*.⁶² Al igual que Kandinsky con la composición de *Sonoridad amarilla* llevó al teatro sus preocupaciones formales y provocó una abstracción en movimiento, Schönberg hizo algo similar componiendo una original ópera, *La mano feliz*, que se resolvía como una sucesión de cuadros articulados en torno a un principio rítmico y visual, dejando un poco de lado el aspecto dramático habitual.

El compositor vienés le manifiesta a Kandinsky en una de sus cartas el 19 de agosto de 1912, su admiración tanto por su composición escénica como por su prólogo. No obstante, difiere con él en la utilización del término “construcción”, pues considera que “*Sonoridad amarilla*” es *reproducción mirando hacia el interior*.⁶³ Para él, mirar hacia el

⁶⁰ KANDINSKY, W., *De lo espiritual... op.cit.*, p. 70

⁶¹ KANDINSKY, W. “Sobre la cuestión de forma”, en KANDINSKY W., MARC F., *El jinete azul*, Paidós estética, Barcelona, 2010, pp. 177-193

⁶² BERNAL, B.E., *op.cit.*, p.130

⁶³ HAHN-KOCH, J., *Cartas, cuadros...op. Cit.*, p. 56

interior implica seleccionar elementos ya establecidos, sin embargo, “construir” *trata sobre elementos que pretenden simular una unidad*.⁶⁴

A pesar de estas diferencias que el compositor considera simplemente dialécticas, le manifiesta su admiración y la relaciona con la misma intención que el ambicionaba en *La mano feliz*, aunque afirma que Kandinsky llegó *más lejos a su renuncia a cualquier idea, a cualquier acción vital*.⁶⁵ Esta abdicación de la “idea” supone también la renuncia a la solución del enigma, para Schönberg, el artista debe observarlos sin preguntarse por su “solución”: *los enigmas son una imagen de lo inconcebible. Una imagen incompleta, es decir, una imagen humana*.⁶⁶ El artista debe por tanto esforzarse por generar nuevos enigmas comparables a los que nos lanza la existencia, para poder *ver* el enigma, lo desconocido ante nosotros. Finalmente hace alusión a su ensayo *La relación con el texto*, incluido en *El jinete azul*, y pide su opinión a Kandinsky ya que considera que sus opiniones son muy parecidas a las que expresa en el prólogo de *Sonoridad amarilla*.

El 22 de agosto de ese mismo mes, Kandinsky respondió al compositor para expresarle total admiración y acuerdo por su artículo. Aprovecha la ocasión para precisar el uso y significado de la palabra “construcción” a la que hacía alusión Schönberg en su anterior carta:

*Ocurre, que hasta hoy la palabra construcción se ha usado de forma unilateral. Pero todo tiene al menos dos caras – “o viceversa”. En este caso: por construcciones se entendía hasta hoy lo impertinente geométrico (Hodler, cubistas, etc.). Sin embargo, yo quiero demostrar que la construcción también es posible sobre el “principio” de la atonalidad (o mejor), que aquí tiene muchas más posibilidades y que en la era que se está iniciando tienen que ser expresadas ineludiblemente. Así está construido el “Gelber Klang”, es decir, igual que mis cuadros.*⁶⁷

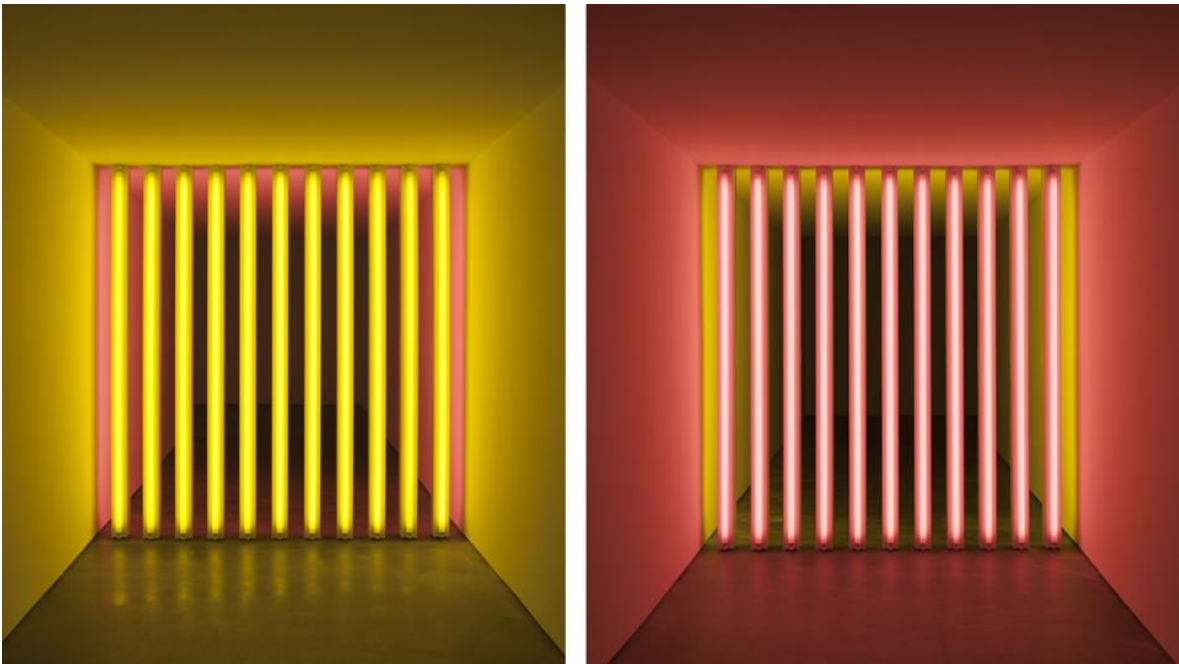
⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ HAHN-KOCH, J., *Cartas, cuadros... op. Cit.*, p. 57

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 59

Kandinsky intenta dotar de un nuevo significado al “construir”, en el que la ausencia de leyes ya no se entiende como una absoluta anarquía, más bien abre una nueva posibilidad para entender el orden, no percibiendo una perspectiva únicamente, sino prestando atención a otra esfera, en contacto con la *necesidad interior*.⁶⁸ Para él, el camino que ha seguido el arte ha estado marcado por la unilateralidad, sin embargo, para transitar el camino hacia el desarrollo es necesario aproximarse a lo multilateral.



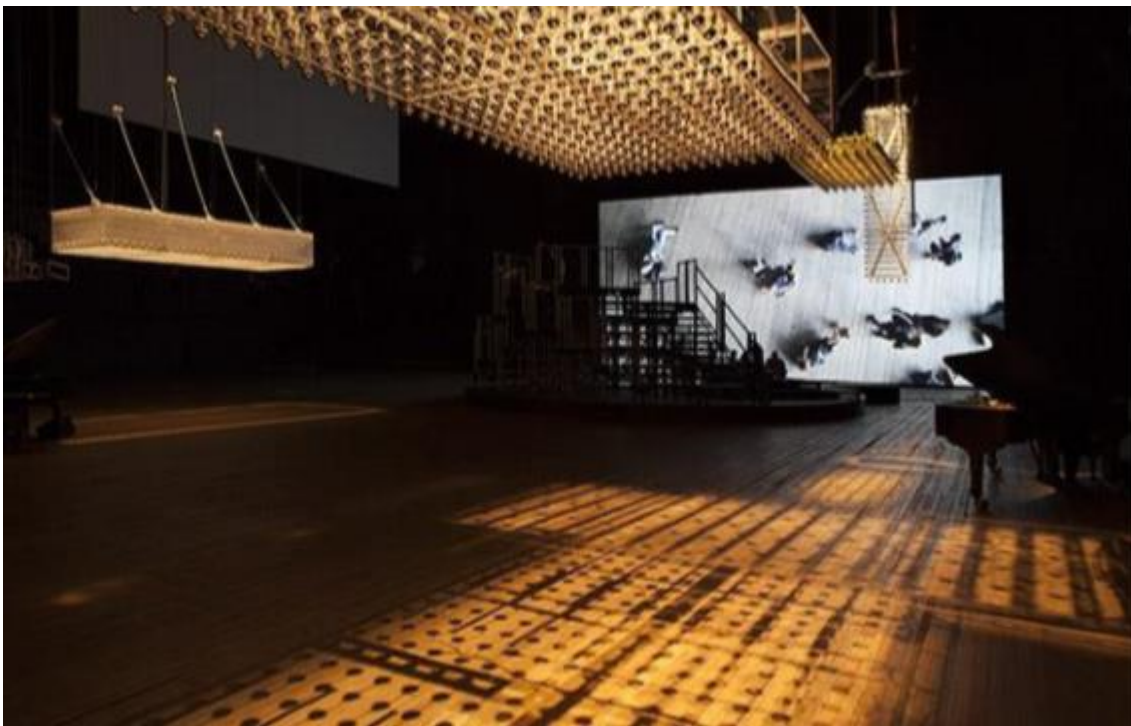
[IMAGEN 12]: *untitled (to Barry, Mike, Chuck and Leonard)*,

Dan Flavin, 1972-1975

⁶⁸ KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte... op. cit.*, p. 65

Las nuevas maneras de construir como las denomina Kandinsky, de generar nuevos espacios donde se difuminen las fronteras entre lo que vemos y oímos, favoreciendo la creación como un “escucharse a sí mismo” nos recuerdan a las creaciones de Anish Kapoor y Dan Flavin. Tanto en la [imagen 5] como en la [imagen 6], mediante el empleo del color, la perspectiva, y especialmente en el caso de Flavin del uso de la luz artificial, se consigue desdibujar la utilización del color como algo estático o como algo que únicamente puede percibirse con un sentido, logrando construcciones mentales más complejas.

En esta línea de interacción entre música e imagen se encuentra también la obra de Philippe Parreno en su instalación *H {N}Y P N{Y} OSIS* [Imagen 13], se aúnan proyecciones de luz que interactúan con la música, video, sonido y color, que sitúan al espectador en una experiencia completa en torno a lo que le rodea. Se produce, de esta manera, una experiencia distinta en cada uno de los visitantes de la exposición.



[IMAGEN 13] PHILIPPE PARRENO “H {N}Y P N{Y} OSIS”
Park Avenue Armory, New York 2015

3.Una revolución estética musical: nuevas representaciones.

*En homenaje al ángel del apocalipsis,
que levanta su mano hacia el cielo diciendo:
“Ya no habrá más tiempo”.*

(Cuarteto para el fin de los tiempos, Messiaen, 1941)

El siglo XX se caracteriza por una ruptura y revolución para todas las manifestaciones artísticas, siendo la música una de las que más cambios experimenten tanto en el ámbito de la representación como de la expresión.

A continuación, se analiza la revolución estética musical llevada a cabo por distintos compositores que se sitúan también como referentes empleados para el desarrollo de este proyecto artístico, que tuvieron como punto de partida la filosofía artística tanto de Schönberg como de Kandinsky. Destacan György Ligeti, Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki, John Cage, Olivier Messiaen y Karlheinz Stockhausen. En sus respectivas obras puede apreciarse esta liberación de la música en su representación, donde se alejan de los métodos tradicionales de escritura, basados hasta ese momento en jerarquías tonales sujetas a un pentagrama. Hallamos aquí una exploración hacia nuevos caminos para simbolizar el sonido, logrando nuevas sonoridades que otorgan una libertad mucho más elevada al intérprete, que encuentra en estas partituras un horizonte mayor de posibilidades expresivas que trasladar a la música.

Por tanto, aquí no sólo la propia identidad del músico queda sujeta a la interpretación, si no que entra en juego en gran medida el azar, puesto que la partitura no recoge en muchas ocasiones las notas exactas o la duración que deben tener, dejando estas decisiones en mano del músico. A los compositores comienza a interesarles el concepto del instante, el azar y la interpretación única e irrepetible, que se desarrollará en el presente trabajo.

Olivier Messiaen (1908 – 1992) encarna en su música una posición de contemplación cercana al éxtasis, a lo religioso, temática que acompañará a la mayoría de sus composiciones. En 1941 compone una de sus obras más célebres y de las más dramáticas de la Historia de la Música, por las circunstancias en las que fue escrita: *le Quatuor pour le fin du temps*. Esta obra para violín, violonchelo, clarinete y piano fue compuesta y estrenada por el compositor en el campo alemán de prisioneros de guerra

Stalag VIII A.⁶⁹ El compositor francés se encontraba como camillero médico durante la invasión alemana en Francia en 1940, donde fue capturado junto a otros músicos – soldados: un violonchelista y un clarinetista. Durante su reclusión en el campo compuso esta obra de siete movimientos para esta inusual agrupación, fruto de la situación en la que se encontraba.

La frase con la que firma el inicio del cuarteto “Ya no habrá más tiempo” en homenaje al ángel del apocalipsis, tendrá aquí un carácter visionario, puesto que para él la música dejaría de adaptarse a una métrica invariable. También investigó el canto de los pájaros, transcribiéndolos a notación musical, además de recibir una profunda influencia de la música hindú. Fue profesor del Conservatorio de París donde fue maestro de Xenakis, Boulez y Stockhausen entre otros.

O. MESSIAEN (1908 - 1992)
COULEURS DE LA CITÉ CELESTE (1963)

OISEAUX "entés"
Tutti - Bientôt
Pasquodaglio basse
Pédaliera à tôle jaune

COULEURS: Topaze jaune, chrysoprasme vert et violet
2: Emeraude verte, améthyste violette, Rubis orange et noir
3: Émeraude verte, améthyste violette, Saphir rouge, saphir, rubis, perle
4: 2 dots 2 3 avec l'accentué mobile, rose marine gris

ALLELUIA 8° DIT PENTE - OISEAU CLOCHE - COULEURS

ETOILE QUI A LA CLEF DE L'ABINE
(comme un bébé qui appelle à l'aide!)
Cœur formidable!

ARARONGA-SABIA ABINE SEQUENCE RYTHMIQUE

ALLELUIA DE LA DEDICEE - COULEURS

OISEAUX VIRTUEUX
Troglodyte à deux voix
Noms de 11 oiseaux, du Venezuela
Cassique (cra - Kra Tahah) (piano solo)
1956

PROFANEUR
Tutti, me. 3
nouveau pédale, en
Rim de L.

ABINE
Tutti, me. 3
nouveau pédale, en
Rim de L.

OISEAU CLOCHE
Tutti, me. 3
nouveau pédale, en
Rim de L.

ETOILE QUI A LA CLEF DE L'ABINE
(comme un bébé qui appelle à l'aide!)
Cœur formidable!

STOURNELLE DU SAINT SACREMENT
(1) (Hornung/Hop)

ALLELUIA DU SAINT SACREMENT
(1) (Hornung/Hop)

7/2 : 4 7 Août 1942 7. trimestre 1956
(copié en 2002)

[IMAGEN 14]: Partitura *Couleurs de la Cité Céleste*, Olivier Messiaen, 1963

⁶⁹ ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX... op. cit.*, p. 445

En “Colores de la Ciudad Celeste” Messiaen se aleja de una representación ordinaria. Compuesta para conjunto de vientos, percusión y piano toman de referencia cinco citas del Apocalipsis.

En esta obra el compositor deja también claro su interés por esta relación con el color en su título, tratando de traducir música en color, empleando para ello nuevas formas de representación pictóricas.

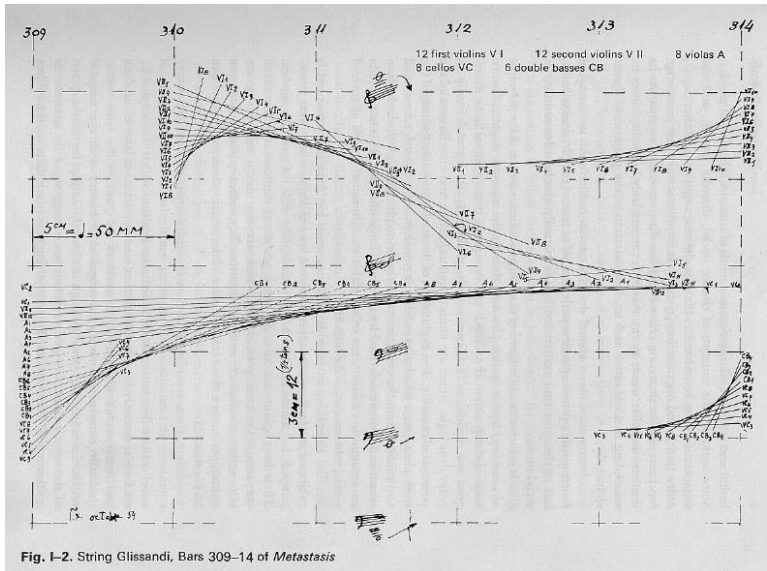
Iannis Xenakis (1922 – 2007), alumno de Messiaen comenzó a imaginar cómo podría constituirse un sonido instrumental como una estructura sin fisuras en su construcción. Su música estuvo estrechamente ligada a su formación en ingeniería civil, y a sus años de trabajo en el estudio de Le Corbusier, donde se especializó en los modelos arquitectónicos donde predominaban las formas ondulantes cóncavas y convexas.⁷⁰ De esta manera y debido a su interés en la arquitectura, consideraba lo matemático como algo primordial en la música, trasladando a ella conceptos de esta ciencia. Se propone adaptar modelos matemáticos y arquitectónicos al espacio musical, transcribiendo estas formas onduladas a papel milimetrado, para convertirlas posteriormente a música.

“Metastaseis”, (“más allá de las inmovilidades”) para sesenta y un músicos, fue el título de su primera obra siguiendo este sistema compositivo. Como se aprecia en la partitura [Imagen 15], a Xenakis no le interesa aquí el empleo habitual de notación musical, explorando nuevos espacios sonoros que necesitan de nuevas formas de representación que se alejan de las corrientes predominantes de la época. Él propone bloques sonoros muy densos, en los que instrumentos de cuerda llevan a cabo sus partes a diferentes velocidades y a distancias menores al semitono, generando nuevas texturas musicales, un *cluster* orquestal:

Los cluster en piano son escalas de notas completas usadas como acordes, o al menos tres notas contiguas en una escala usadas como acorde.⁷¹

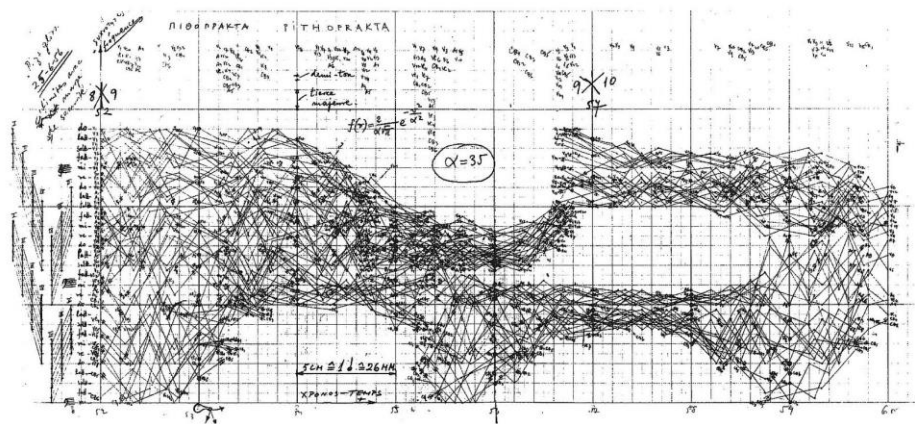
⁷⁰ ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX... op. cit.*, 491 -492

⁷¹ Cowell, Henry (1993 [1963]). "Henry Cowell's Comments: The composer describes each of the selections in the order in which they appear." Pista 20 de *Henry Cowell: Piano Music* (Smithsonian Folkways 40801). (Explicación de los clústers: 12:16–13:14.)



[IMAGEN 15]: Partitura *Metastaseis*, Xenakis, 1953-54

Pithoprakta (1955-56), mesures 52-59 : graphique de Xenakis
 Source : Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1976, p. 167



[IMAGEN 16]: Partitura *Pithoprakta*, Xenakis, 1955-56

En la [IMAGEN 15] puede verse un pasaje de esta obra, en la que los tonos se encuentran en el eje vertical y el tiempo en el horizontal. La mitad inferior representan los instrumentos de cuerda más graves realizando este *cluster* cromático ascendente. Un compás después las cuerdas agudas de la orquesta comienzan a tocar realizando otro *cluster*, en este caso descendente.⁷²

Otro alumno de Messiaen será Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). Dedicó una primera época a composiciones basadas en un serialismo integral, sin embargo, comenzará a sentir interés por la aproximación a la obra abierta y la integración del azar y la indeterminación a sus composiciones. Para ello, por ejemplo, conectó tres orquestas con partitura propia y con director distinto, pero con la misma duración, coordinando la temporalidad. Además, realiza incursiones en la composición de música electroacústica, con instrumentos eléctricos.

Debido a su atracción por lo aleatorio y las actividades dejadas en manos del azar, compone en 1968 *Aus den sieben Tagen (De los siete días)*, en la que la partitura consistía en instrucciones con texto como “Toca una vibración en el ritmo de tu cuerpo” o “Toca una vibración en el ritmo del universo”.⁷³

En *Mantra*, obra para dos pianos, emplea los sistemas de meditación como base para distintas variaciones que tienen su origen en músicas con variados orígenes culturales: el *raga* hindú, la forma sonata clásica occidental, el *cantus firmus* gregoriano...⁷⁴ Stockhausen considerará la música en directo como fundamental, por su capacidad de transmitir y comunicar una manera de conseguir en el oyente una inmersión en el momento, una posibilidad de cambio, de metamorfosis.

⁷² BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *Historia de la...op. cit.*, p.1100

⁷³ ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX... op. cit.*, p.567

⁷⁴ TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007, pp.735-736

DOWNWARDS

play a vibration in the rhythm of your limbs
 play a vibration in the rhythm of your cells
 play a vibration in the rhythm of your molecules
 play a vibration in the rhythm of your atoms
 play a vibration in the rhythm of your smallest particles
 which your inner ear can reach

change slowly from one rhythm to another
 until you become freer
 and can interchange them at will

[IMAGEN 17]: Partitura *Aus den sieben Tagen*, Stockhausen, 1968

Skizzen S. - 10 -

Formplan
 MANTRA (Osaka)

TEMPI:
 IRR = unregelmäßig
 ALL/RIT = Gesamttempo
 REC/rit = Gesamttempo mit von Tremolo, Triller
 ohne Änderung des Tempos

1 = 120 I = 1/2 (1/2) 3/2 1/4 1/2
 I = F 7/2 1/2
 I = T 1/4 1/2
 I = 1 2/2
 I = 60 I = 1 5/2
 I = 0 1/2 1/2
 I = 0 2/2

212	7x5	14
106	14x3	3x3
53	27	3x3
27	2x5	14
14	10x3	53
7	53	14x3
3	27	14

14 14 5x3
 212 2x3 106 6x3 14 2x3 14 53
 14 106 53 27 27 14 2x3 7 53 3 15x3 27
 3 27 14 53 14x3 27 106

Ende

→ 10 | 100 | 53 | 27 | 14 | 7 | 3

And. Einiges mit glatte oder bill etc.

13 = 13 Zyklen
 je 42 Transpositionen
 Cymatische auftragen
 1. Bestimmung der Temporalstruktur
 a, h, g, e, f, d, c, b, a
 dann Spiegel
 der best. Gr. Gruppen:
 1. Mantra = 3 Mantra
 2. Mantra = 4 Mantra
 3. Mantra = 5
 dann nachfolgend
 Spiegel der Funktion,
 die Spure auf
 abzeichnen
 in dem
 beiden
 Klavieren.

Zahlen 0 bis 12
 in kleinen Kreisen
 sind die 12 Spalten
 der Formel

7 3 12 8 9 6 11 7 5 4 2 10 1
 Zahlen in großen Kreisen sind Durere
 (1) - (2) abhängig von 7 und 3 - (2) etc.

[IMAGEN 18]: Partitura *Mantra*, Stockhausen, 1970

A diferencia de Xenakis, en el que se llega al sonido final por medios matemáticos, con György Ligeti se alcanza la unidad sonora mediante la saturación de la multiplicidad de las distintas voces orquestales. Realiza una hipersaturación de capas sonoras, formando numerosas pinceladas, como sucede con la pintura de Rothko, donde las distintas capas de pintura conforman un color final de unas matices especiales y misteriosos.⁷⁵

Le atrajo la música pasada y actual impregnándose de todo ese conocimiento y desde el primer momento se sintió a veces atrapado por la vanguardia: quería encontrar la manera “ni de volver ni de continuar” en ella.⁷⁶ Sus circunstancias personales fueron clave para su personalidad melancólica y de difícil trato. Al igual que numerosos artistas de la época, en el convulso contexto histórico y social, en 1944 fue enviado a trabajar al frente oriental trasladando explosivos, puesto que pertenecía a una familia de judíos húngaros. Cuando comenzaron las deportaciones a campos de concentración, Ligeti desertó de la primera línea de frente y fue arrestado por las tropas soviéticas, aunque consiguió escapar. No corrieron la misma suerte su padre, su hermano y sus dos tíos. Su propia historia fue determinante en su manera de componer, ya que cuando volvió a Hungría, intentó alejarse de crear propaganda para el Partido, por lo que se aferró a la investigación de la música tradicional y el folklore. Siempre intentó alejarse en su oposición a lo totalitario de aquellas ideologías musicales que fuera demasiado férrea o demasiado segura de su configuración exacta.

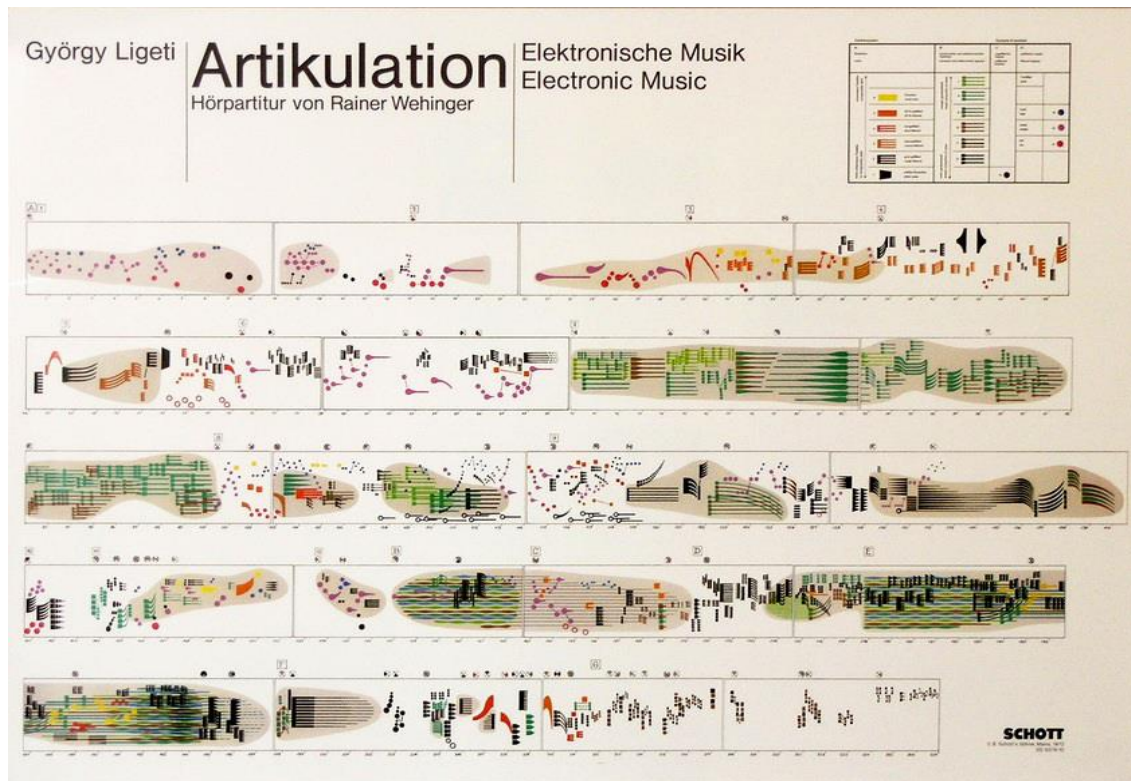
En [IMAGEN 19] nos encontramos con la partitura de *Artikulation* pieza electroacústica que, a través de la ironía, representa una conversación onírica, imaginada por el compositor. Le interesa esta relación artificial que se establece entre la voz humana y los medios electroacústicos, que aparecen como medio compositivo por primera vez en la Historia. Nos encontramos aquí con una conversación sin palabras.

Ligeti se inclinó también por una corriente absurdista dentro de la vanguardia musical, en la línea de John Cage. En 1962 se estrena *Poème symphonique pour 100 métronomes* (poema sinfónico para 100 metrónomos), composición para un centenar de metrónomos sonando en el escenario. Esto, que a primera vista puede parecer una suerte de broma, da paso a una complejidad inesperada, puesto que los metrónomos más rápidos se comenzaban a quedar en silencio, al finalizarse la cuerda que les había dado vida. Se

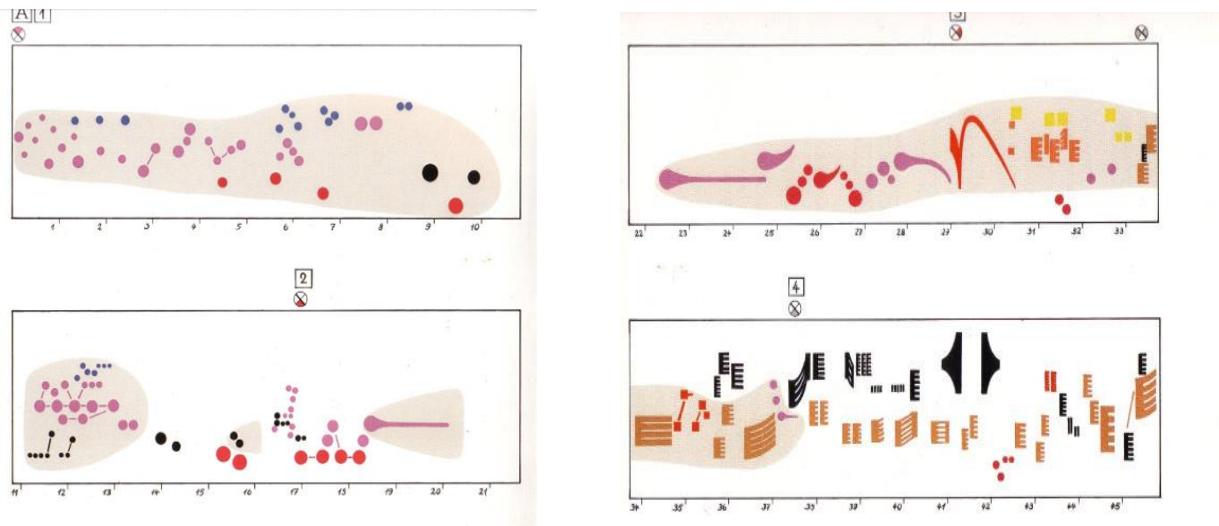
⁷⁵ TRÍAS, E., *La imaginación sonora: Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016 p. 492-493

⁷⁶ ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX... op. cit.*, p. 572

establece aquí un juego de azar, surgiendo ritmos inesperados que se entrelazan de manera distinta en cada representación.⁷⁷



[IMAGEN 19]: Partitura *Artikulation*, Ligeti, 1956



[IMAGEN 20]: Detalle de partitura *Artikulation*, Ligeti, 1956

⁷⁷ *Ibidem*, p. 575

Por último, cabe destacar la figura de uno de los artistas más polifacéticos del siglo XX: John Cage (1912 – 1992). Fue compositor, instrumentista, pintor, filósofo, escritor, poeta y teórico musical, por lo que sus distintas obras albergan esta unidad entre las distintas facetas de su vida. Él fue pionero en el uso de la música para transmitir ideas filosóficas, como una de sus obras más reconocidas: *4'33"*. En ella reflexiona acerca de la imposibilidad del silencio total, entendiendo todo lo que acontece en la vida como un proceso, como un constante devenir, al igual que la filosofía zen. En esta filosofía budista que profesaba Cage, el presente es el único momento que es realmente importante, el "único que existe", por lo que el pasado y el futuro dejan de tener importancia, estos ocurren a la vez, en un mismo tiempo debido a esta idea del continuo devenir. Debido a esta idea del continuo fluir, el compositor abraza la idea de azar también como un pilar fundamental en su obra.

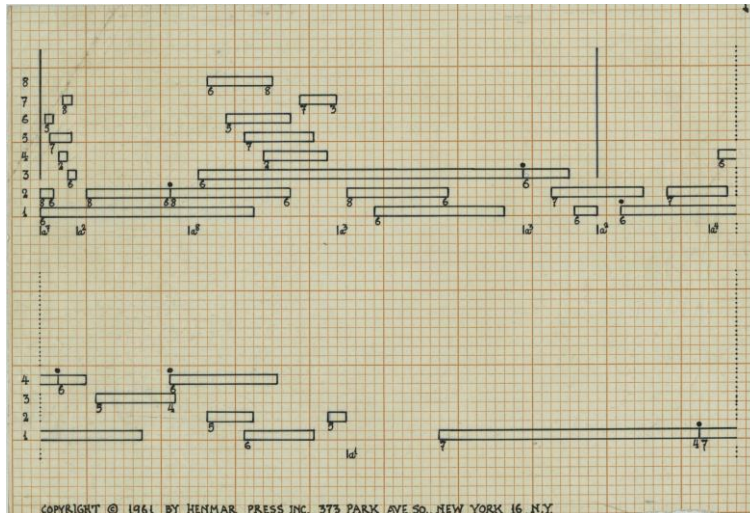
Desde 1939 a 1952, John Cage realiza una serie de cinco composiciones, agrupadas en torno al título *Imaginary Landscape*. Estos *Paisajes Imaginarios*, constituyen no sólo una ruptura y difuminación de los componentes tradicionales de concebir una obra en cuanto a su forma, sino también en la manera en la que es interpretada y los medios que son necesarios para ello. Estas obras coinciden en la necesidad de la utilización de instrumentos o elementos que requieren electricidad para generar sonido, convirtiéndose en los primeros ejemplos de música electroacústica.

Cage reflexiona a través de esta música en torno a la experiencia sonora, pero no con instrumentos musicales interpretando obras más o menos cercanas a una tonalidad o armonía establecida, sino buscando aproximarse a la frontera del ruido, la música y el silencio. Hasta este momento tanto histórico como social, el público que se enfrenta a una obra, en este caso auditiva, ha esperado que escuchar sea "algo más que escuchar", sin embargo, para Cage, los sonidos tienen propia validez por el simple hecho de serlo, constituyen una actividad única en el espacio y el tiempo, y por lo tanto escuchar debe ser únicamente escuchar. Esta reflexión puede trasladarse al ámbito de las artes plásticas, en las que se presupone al "ver" algo más que la simple contemplación.

El compositor nos propone también un acercamiento a estos paisajes del subconsciente: *"[Imaginary Landscape] It's not a physical landscape. It's a term reserved for the new technologies. It's a landscape in the future. It's as though you used technology*

to take you off the ground and go like Alice through the looking glass."⁷⁸. Cage, por tanto, proyecta aquí un nuevo espacio en el que replantearnos las nuevas relaciones con la realidad, insertándola en este caso en la obra mediante el empleo de las nuevas tecnologías en una función que no habían desarrollado hasta el momento, como es su aparición en una obra musical.

Las cinco obras de la serie *Imaginary Landscape* están concebidas para que varias personas manipulen distintos aparatos electrónicos: en una de ellas, cuatro intérpretes tocan un piano con sordina, un platillo chino, y un tocadiscos a velocidad variable con amplificadores; en otra dos músicos se colocan en distintas radios, uno de ellos encargado de cambiar la emisora según pautas específicas en la partitura, el otro introduciendo modificaciones en el volumen; incluso una grabación de cinta magnética con 42 discos de fonógrafo. A pesar de hipertrofiar la figura del intérprete como elemento artístico tradicional, el cual necesita además de una destreza técnica en su instrumento ser capaz de interpretar los signos de la partitura sobre una radio, y de disolver el método tradicional gráfico de representar la música, realiza una mordaz sátira sobre una sociedad que ya en ese momento comenzaba a estar saturada por los medios de comunicación.

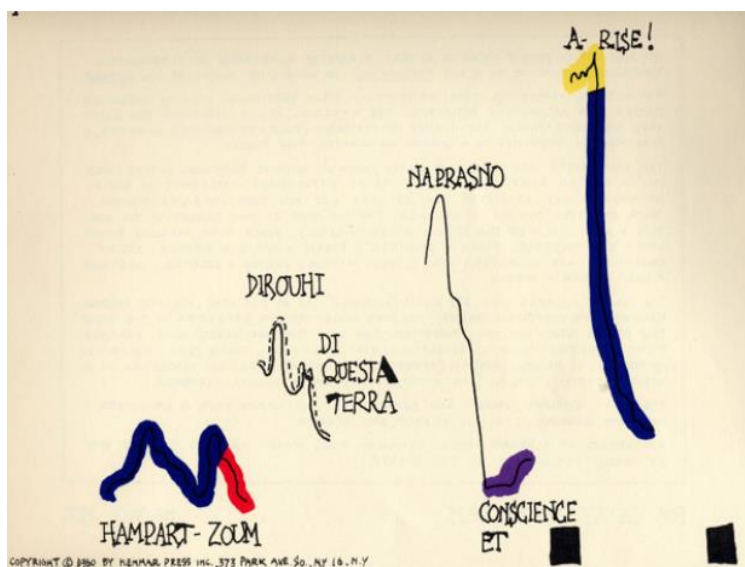


[IMAGEN 21]: Partitura *Imaginary Landscape* Nº 5, Cage, 1952

⁷⁸ ([*Imaginary Landscape*] No es un paisaje físico. Es un término reservado para las nuevas tecnologías. Es un paisaje en el futuro. Es como si hubieras utilizado la tecnología para levantarte del suelo e ir como Alicia a través del espejo"). Kostelanetz, Richard. 1986. "John Cage and Richard Kostelanetz: A Conversation about Radio". *The Musical Quarterly*. 72 (2): 216-227

Él constituye, por tanto, no sólo un paisaje sonoro que queda reflejado auditivamente en cada interpretación, sino también un paisaje visual representado en la partitura, libre de los cuerpos habituales, las notas musicales. Nos deja a nuestra imaginación la posibilidad de pensar en paisajes naturales, urbanos, industriales o modificados por la mano del hombre. La disolución y la hipertrofia de los componentes artísticos tradicionales están aquí producidos y son consecuencia directa de la necesidad del compositor de representar y plasmar nuevos sonidos y técnicas hasta ese momento no empleadas, necesitando, por tanto, nuevas formas de escritura y notación musical, que le permitieran recoger todos estos matices, liberándose de las cinco líneas del pentagrama que lo unen a la tradición.

“Me encamino hacia la violencia más que hacia la delicadeza, hacia el infierno más que el cielo, hacia lo feo más que hacia lo bello, hacia lo impuro más que hacia lo puro, porque al hacer estas cosas resultan transformadas, y nosotros resultamos transformados.”⁷⁹



[IMAGEN 22]: Partitura *Aria*, John Cage, 1958.

⁷⁹ ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX... op. cit.*, p 452

8. The Magic Circle of Infinity
(Moto Perpetuo)
[SYMBOL]
[Leo]

use a cosmic clock-music with mechanically precise rhythm (p. 226)

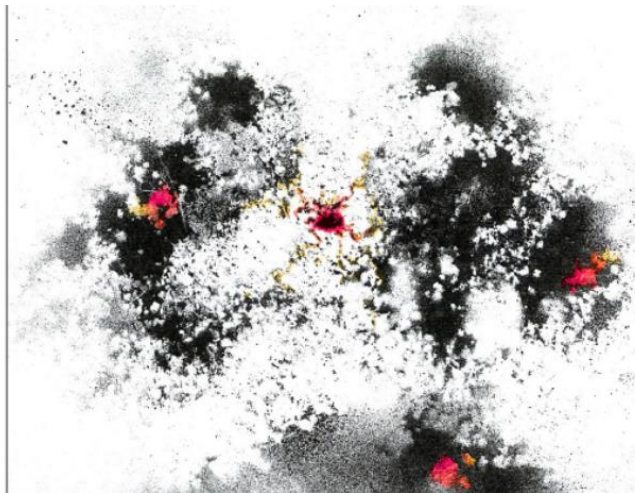
Luminous (p. 156)

V.I. (held down throughout)

V.I. After playing [A], [B] and play 379 revolutions of Circle-music (ending at "Time?")

[C.D. v.1]

[IMAGEN 23]: Partitura *The Magic Circle of Infinity*, George Crumb, 1979.



[IMAGEN 24]: Partitura *Nebula*, Brian Schorn, 1979.

3.HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD: LA CÁRCEL DE LA EXPOSICIÓN

1.Génesis, nuevos lenguajes estéticos: la conquista del individuo

*La sociedad de la transparencia no permite lagunas de información ni de visión.
Pero tanto el pensamiento como la inspiración requieren un vacío.*

(La sociedad de la transparencia, Han, 2013)

¿Cómo construimos actualmente nuestra identidad?, ¿Qué es aquello que incide más directamente en aquello que somos? ¿Cómo nos conformamos como individuos, tanto a nivel físico como psicológico? Si pudiéramos capturar de alguna manera tangible la propia identidad, la dualidad entre mente y cuerpo, no únicamente su parte física, se convertiría en nuestro retrato más sincero. Eliminar todo lo superficial, aislando nuestro “ego” más profundo. Por eso, este trabajo aún en la creación artística ambos aspectos, aquello tangible, perteneciente al propio cuerpo, referente a la fisionomía y lo que pertenece al ámbito mental interior, del propio intelecto, mediante la composición musical y el empleo del tiempo, el instante.

¿Cómo nuestras experiencias vitales transforman la mirada propia y la sensibilidad? Es fundamental la manera personal en la que interpretamos aquello que nos rodea, que pertenece a construcciones y convencionalismos sociales y qué es realmente algo innato, nuestra esencia.

En un contexto erigido sobre la posmodernidad, donde las identidades son líquidas, los discursos cambiantes y opuestos a lo absoluto hay que reinventar el concepto del autorretrato. Este ya no es válido para un largo espacio de tiempo, puesto que nosotros como individuos somos absolutamente inestables. Por lo tanto, hay que aproximarse a nuevas formas de representarnos, que también posean la capacidad de lo versátil y de evolucionar, transformar y desarrollarse al igual que lo hacemos nosotros.

Dominados por una vida instaurada en la incertidumbre permanente, sujeta a transformaciones constantes en todos los ámbitos, especialmente en el tecnológico, en la que los hábitos nunca llegan a consolidarse, el miedo a quedarnos rezagados o a no ser

conscientes de los cambios nos precipita a una perpetua insatisfacción del “yo”. Esta vida, denominada por Zygmunt Bauman como “vida líquida”⁸⁰, nos arroja a una perpetua revisión de nosotros mismos, y por lo tanto de nuestra propia identidad.

Este desasosiego que nos produce no poder resolver la descomunal cantidad de deseos que llegan a nosotros a través de la publicidad, instaurada en cada espacio de nuestra vida, desde las redes sociales hasta la televisión, se constituye como el motor que mantiene en movimiento la sociedad. Establecemos de esta manera una deuda aparentemente irresoluble con nosotros mismos, bombardeados por un exceso de estímulos, impulsos e información, que modifican nuestra configuración de la atención.

Estos cambios hacia la “hiper-atención” han sido magistralmente recogidos por las redes sociales para impulsarlos posteriormente, en las que la percepción fragmentada de la “realidad” que presenta cada individuo se establece como eje central. La exposición del “yo” en imágenes como fin en sí mismo, convertida en mercancía de consumo para el resto de sujetos que las contemplan:

Las imágenes se hacen transparentes cuando, liberadas de toda dramaturgia, coreografía y escenografía, de toda profundidad hermenéutica, de todo sentido, se vuelven pornográficas. Pornografía es el “contacto” inmediato entre la imagen y el ojo... [...]La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.⁸¹

Byung-Chul Han nos habla aquí de este *contacto inmediato* que se produce entre la imagen y el ojo del espectador, que elimina toda posibilidad de reflexión por parte de los sujetos sobre la proyección incesante de imágenes que recibe. La tarea de elaborar opiniones se torna titánica a causa de la sobreexposición de la información de la que no podemos hacernos cargo, la realidad se nos presenta absolutamente mediatizada en forma de imágenes que recibimos en mayor medida de las redes sociales y devienen una “representación” de la realidad.

⁸⁰ BAUMAN, Z., *La vida líquida*, Austral, Barcelona, 2015

⁸¹ HAN, B., *La sociedad de la transparencia*, Herder Editorial, Barcelona, 2013, p.12

El principal peligro que presenta esta sociedad de la exposición, la transparencia y el espectáculo en la que nos hallamos es confundir la representación fragmentada y sesgada de la vida que nos ofrecen las redes sociales con la *vida misma*, al transformarse ésta en un escaparate en la que voluntariamente nos exhibimos, configurando y distorsionando las relaciones sociales y personales entre los individuos mediatizados por dichas imágenes.

Las redes sociales se posicionan como uno de los espacios más grandes de exposición y visibilidad de nosotros mismos, puesto que nos encontramos aquí con unos límites altamente difusos entre el derecho a la intimidad y la libertad (y el placer) de *mirar*. De esta manera la imagen deviene inevitablemente una muestra visual de la realidad. Esta asociación directa entre imagen y realidad incide y modifica directamente nuestra identidad:

Internet ha hecho casi imposible controlar la identidad o identidades de una persona. Hay una constante y valiente redefinición de uno mismo en estos espacios [...]. Desaparece la frontera entre lo que es real y lo que es aparente.⁸²

En una comunidad absolutamente expuesta, cada persona deviene su propio objeto de publicidad. En gran medida, dotamos de valor a lo bello, a lo estéticamente deseable, generando una necesidad imperiosa de belleza y de un buen estado físico propio que poder mostrar. Las redes sociales se sitúan como una suerte de cárcel en la que la publicidad y la exposición anulan completamente la posibilidad de “habitar” libremente nuestro yo, cediendo el paso a la propaganda. Nos sometemos a la esclavitud de la mirada constante.

En esta sociedad transparente en la que vivimos se establece un imperativo violento de transparencia, ya que aquello que no lo es, al no poseer visibilidad, es susceptible de ser sospechoso. Sin embargo, únicamente el vacío es completamente transparente, por lo cual para ocuparlo empleamos grandes masas de imágenes e información. Éstas, sin embargo, no poseen conocimiento intrínseco por sí mismas, puesto que sin una adecuada interpretación del espectador no descifran ni la realidad ni la verdad.

⁸² ROMÁN, R., *La terapia de lo inútil*, Editorial Cántico, Córdoba, 2014, p. 60

La conformación de la identidad se ve dificultada por la necesidad de reflexión que lleva implícita, es decir, no es posible sumergirse en la contemplación del yo y meditar sobre ello en la vorágine de la inmediatez y de los “me gusta” en la que nos encontramos. La identidad por tanto no es únicamente una propia subjetividad, sino un estado que nos otorgan los demás, de los que buscamos constante aceptación. Esta búsqueda incesante de aprobación se refleja directamente en las redes sociales, en las que mediante botones podemos interaccionar concediendo y recibiendo “me gusta”, pero nunca lo contrario, al no existir opciones de “no me gusta”.

Se establece de esta manera una “sociedad positiva” en la que no tiene cabida la carencia de información o de visión. Empleamos por tanto las fotografías y los autorretratos contemporáneos, los *selfies*, para construirnos a nosotros mismos, para definirnos a través de ellos.

2. Deseo e interpretación: la búsqueda del acontecimiento.

Nuestra percepción remata en unos objetos, y el objeto, una vez constituido, se revela como razón de todas las experiencias que del mismo hemos tenido o podríamos tener.

(Fenomenología de la percepción, Merleau-Ponty, 1993)

Desde la propuesta del monje Guido d'Arezzo en el siglo XI de disponer en líneas y espacios las distintas alturas musicales⁸³, iniciándose así la notación musical tal y como la conocemos hoy en día, la interpretación de la música ha estado ligada a la partitura. El músico lee y estudia a conciencia la partitura para posteriormente interpretar unos signos musicales que poseen un significado intrínseco de duración, altura, dinámica y otros parámetros del sonido. Sin embargo, existe un espacio, un vacío que es el que hace que cada interpretación sea única e irrepetible. En ambos casos es necesaria la interacción entre memoria y percepción.

Los movimientos se pueden componer del mismo modo que se componen colores y formas[...] En este caso, la composición nace de la interrupción, provocada por el artista, de la regularidad, la ruptura de la regularidad crea y destruye la obra de arte.⁸⁴

Zygmunt Bauman recoge las reflexiones de Alexander Calder, artista que investigó y exploró nuevas posibilidades en el arte, rechazando la finitud, explorando siempre las distintas posibilidades de una misma obra, en este caso escultóricas. Él buscaba movimientos espontáneos e impredecibles, que resultaran cambiantes, que supusieran un alejamiento de la rutina y de lo monótono. Esta búsqueda de la esencia que Calder realiza con su obra es la que el intérprete realiza con la música, buscando estos espacios entre las notas para dotarlos de intención.

⁸³ BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *op. cit.*, p. 60

⁸⁴ BAUMAN, Z., *Arte, ¿líquido?*, Ediciones Sequitur, Madrid, 2017, pp.11-12

Este interés por lo nuevo y alejado de lo cotidiano coincide con la propuesta del filósofo francés Cornelius Castoriadis, que nos habla del arte como *ventana sobre el caos*, enmarcando su deforme y constante fluir. Él insistía en que, debido a las herencias de la Ilustración del siglo XVIII, la libertad se había empleado para limitar las opciones que dicha libertad debía dejar abierta.⁸⁵ Así mismo ocurre con la música. Antes del inicio de la interpretación por parte del músico, hay cabida para todas opciones. Todas las posibilidades musicales, de tempo, afinación e intención melódica están abiertas, y sólo son materializadas en el justo momento de la acción que realiza el músico.

El deseo por una ejecución perfecta, que conmueva al oyente y repleta de significado, es una de la principal aspiración del músico en el momento de la interpretación. Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* expone esta necesidad intrínseca al ser humano por unir el futuro, presente y pasado con lo eterno y lo intemporal. Así sucede en el arte cuando consigue suscitar emociones. En la actualidad, inmersos en la postmodernidad, el ser humano desea experimentar sensaciones por encima de “hacer cosas”, puesto que como recoge Bauman, *nuestro deseo no desea satisfacción, desea seguir deseando*.⁸⁶

Para acercarnos a este deseo perpetuo la obra de arte debe convertirse en origen de sensaciones, transformarse en “acontecimiento”. La experiencia artística, por tanto, debe manifestarse con temporalidad para acrecentar el impacto sobre el público. La música se sitúa por tanto como un espacio perfecto para profundizar en este concepto de lo temporal y del acontecimiento único e irrepetible, alejándose de la cotidianeidad.

Este proyecto surge de la necesidad de reflexionar acerca de la interpretación. En este caso concreto la interpretación tiene dos vertientes, puesto que versa en torno a la práctica musical. Por tanto, por un lado, nos encontramos con la propia lectura de las composiciones, textos y obras musicales por parte del músico durante la ejecución de una obra, y por otra la recepción y posterior interpretación de lo escuchado por parte del oyente. Este proceso posee una gran complejidad, ya que simultáneamente se trata de un arte en el tiempo, efímero y cambiante en el momento de su práctica. Emisor y receptor establecen una conexión fundamental en este proceso.

⁸⁵ *Ibíd*em, p.14

⁸⁶ *Ibíd*em, p.19

*Cada presente hunde definitivamente un punto del tiempo que solicita el reconocimiento de todos los demás [...] El presente guarda aún en sus manos el pasado inmediato, y tal como éste guarda de la misma manera el pasado inmediato que le precediera, el tiempo transcurrido es enteramente recogido y captado en el presente.*⁸⁷

Este proceso efímero como es la percepción es recogido por Merleau-Ponty en su libro *La fenomenología de la percepción*. Este proceso de percepción es prácticamente idéntico a la interpretación musical de una obra, en que una nota musical establece un vínculo con la anterior y la posterior, es decir, aunando la nota pasada, la presente, y la que está por llegar inmediatamente a continuación, representando este futuro del que también nos habla Merleau-Ponty.

Podríamos decir que la música no es tan sólo los sonidos en sí, sino la consecuencia de la relación que se establece entre ellos, o que más bien, los que nosotros les otorgamos. En una melodía, cada nota se encuentra en relación con la anterior, generando un vínculo en la consciencia del intérprete y el oyente. Las notas posteriores no se relacionarán únicamente con la inmediatamente anterior, sino con el resultado de todas las uniones armónicas anteriores, conformando un todo mayor y más complejo.

La partitura es un simple guion, la música es algo más, es la interacción del músico para otorgarle vida de nuevo. De esta manera podemos traer al presente una interpretación del pasado, mediante reinterpretaciones. La manera de definir las infinitas interpretaciones de una obra, tanto por parte del intérprete como del oyente, es una de las reflexiones primordiales con las que abordar este proyecto artístico.

En el devenir musical, en el instante de la interpretación, en el “ahora”, está comprendido todo lo sucedido hasta el momento, al igual que todo lo que aún no ha llegado. En la música, por tanto, es necesario habitar numerosos instantes de manera simultánea, el “pasado” de lo ya interpretado en armonía con el “instante” que acontece y en unidad con el que está por llegar.

Las obras presentadas conforman un proyecto que nos traslada a un espacio donde tiene lugar lo invisible, el intercambio de interpretaciones entre artista y espectador, entre músico y oyente. Aunque este intercambio sucede en un espacio temporal limitado y de

⁸⁷Ibídem, p. 89

manera efímera, esto es lo que precisamente le otorga este carácter alejado de lo habitual de aquello que podemos controlar, de lo rutinario, convirtiéndolo en una experiencia única.

Es preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia, que describamos la aparición del ser y comprendamos cómo, de forma paradójica, hay para nosotros un “en-sí”.⁸⁸

Como propone Merleau-Ponty, las experiencias pueden acercarnos a la propia aparición del ser, reflexionando acerca de las interpretaciones personales que realizamos de aquello que nos rodea. La música puede ser, por tanto, una de estas experiencias que nos conecte con nuestra propia identidad, dejando espacio a la reflexión y caminos abiertos en dirección opuesta a lo cotidiano.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 91

CONCLUSIONES

La visibilidad de lo invisible puede parecerse una contradicción difícil de resolver, sin embargo, podemos intentar aproximarnos al espacio donde tiene lugar lo invisible: la mente del artista. En esta investigación plástica y artística realizada en el presente Trabajo Fin de Máster nos hemos situado entre algunos de los momentos musicales más destacados del siglo XX y su vinculación con otras artes, permitiéndonos, a través de distintas perspectivas, aproximarnos un poco más a lo que en definitiva se trata de un cambio en todos los ámbitos de la vida que afectó a las bases de Occidente. Muchas manifestaciones artísticas, no únicamente musicales o pictóricas, han intentado dar una explicación y fundamento a estas transformaciones, para así asimilarlas desde la sensibilidad e intentar vislumbrar este cambio que se produce en la comprensión del mundo, variando su sentido y su significado.

Un siglo sacudido por dos grandes Guerras Mundiales produce el desequilibrio de las convicciones y las bases de la sociedad, así como las afirmaciones adquiridas que se consideraban como verdaderas hasta el momento. La realidad se constituye ahora como un conjunto de relaciones, suspendidas en un vacío intangible, en la que se replantea la existencia, encontrándonos con la contradicción y la ambigüedad de lo real.

Es nuestra meta ahora, al igual que hicieron Kandinsky y Schönberg, tender un puente entre la búsqueda interna de lo espiritual y atemporal de las artes, que nos permitan seguir conmoviéndonos y emocionándonos, a la vez, a través de sus obras. Es necesario en esta vida líquida en la que nos hallamos, seguir adentrándonos en los espacios comunes de creación, expandiéndonos “rizomáticamente”, como diría Deleuze, alcanzando nuevos destinos artísticos inexplorados, abriéndonos nuevas ventanas a las cuales asomarnos.

Hemos visto, cómo gracias a los cambios estéticos que fueron teniendo lugar progresivamente se propició la aparición de nuevas formas de concebir la creación, cómo el dodecafonismo revolucionó el panorama musical, y cómo esa misma dislocación musical supuso una gran revelación para artistas como Kandinsky que lograron impulsar sus propias ideas para transformarlas, y encontrar nuevas relaciones que plasmar tanto en sus obras pictóricas como escritas.

Como pintor, Kandinsky consiguió, dotando de visualidad al elemento musical que hasta ese momento estaba reservado sólo en el ámbito auditivo, y mediante su estudio del

color, de las formas, y de la manera en que se relacionan entre sí, revolucionar el concepto del arte. Con esa seguridad de cambio de época, hemos podido acercarnos al espacio de lo invisible, de la mentalidad del artista mediante las dos obras analizadas en estas páginas, *De lo espiritual en el Arte* y *Sonoridad amarilla*. Ambas nos ayudan visualizar la evolución que se produce en estos años para comprender desde una perspectiva más amplia nuestro presente.

En cuanto a las aportaciones artísticas, éstas han orbitado en torno a los temas principales del Trabajo Fin de Máster: la identidad y su representación y las relaciones entre color y música, relacionándose mediante distintas técnicas y procesos creativos. Kandinsky emplea una metáfora musical para conectar las asociaciones psicológicas que realizamos como espectadores ante las obras de arte, así, al relacionarlas con la resonancia que se produce entre los instrumentos musicales de cuerda, los cuales sin ser tocados son capaces de vibrar en consonancia, por simpatía, en una suerte de eco si otro instrumento es interpretado próximo a él, así las obras vibran en la contemplación, entre sí sin necesidad de ser puestas en relación. En las obras presentadas se actualizan las conclusiones que se iniciaron en el siglo XX en la interdisciplinariedad de las propuestas artísticas adaptándolas a un nuevo contexto postmoderno y sobrecargado de imágenes que han llevado el concepto de incompletud a una angustia sobre la indefinición de la identidad. Así a través de estas se habla del tiempo y la memoria, como elemento común de todas ellas. Las dos primeras aportaciones artísticas con un marcado carácter autobiográfico y vivencial, y la última definida por la emoción como motor creativo, la importancia del momento, el acontecimiento, y la sinestesia entre color y sonido.

Quizás la forma más acertada para finalizar este trabajo sería continuar este símil, siendo totalmente necesario el estudio de estos espacios comunes de creación que proponen Schönberg y Kandinsky que consiguen, aún hoy, metamorfosear nuestro pensamiento, abocándonos a la contemporaneidad, puesto que los artistas y sus composiciones son cajas de resonancia de la Historia, por cuyos ecos debemos dejarnos llevar.

FUENTES DOCUMENTALES

FUENTES PRIMARIAS DE CONSULTA

- BAUMAN, Z., *La vida líquida*, Austral, Barcelona, 2015
- BAUMAN, Z., *Arte, ¿líquido?*, Ediciones sequitur, Madrid, 2017
- BUCI-GLUCKSMANN, C., *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, 2016
- BURKHOLDER, J.P.; GROUT, D.; PALISCA C., *Historia de la Música Occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2011
- BUSONI, F., *Pensamiento musical*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982
- CAGE, J., *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997
- CAGE, J., *Silencio*, Árdora Ediciones, Madrid, 2018
- DEBORD, GUY, *La Sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Madrid, 1967
- EISENSTEIN, S., *El sentido del cine*, Siglo Veintiuno Editores, México, 2005
- HAN, B., *La sociedad del cansancio*, Herder Editorial, Barcelona, 2012
- HAN, B., *La sociedad de la transparencia*, Herder Editorial, Barcelona, 2013
- HAN, B., *En el enjambre*, Herder Editorial, Barcelona, 2014
- KANDINSKY W., MARC F., *El jinete azul*, Paidós estética, Barcelona, 2010
- KANDINSKY, W., *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1991
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Paidós Estética, Barcelona, 2016

- KANDINSKY, W., *La gramática de la creación: El futuro de la pintura*, Paidós Estética, Barcelona, 1987
- KANDINSKY, W., *Punto y línea sobre plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós Estética, Barcelona 2016
- SCHÖNBERG, A., *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1979
- SCHÖNBERG, A., *El Estilo y la idea*, Idea Books, Cornellà de Llobregat, 2005
- STRAVINSKY, Í., *Poética musical*, Barcelona, Acantilado, Barcelona, 2013

FUENTES SECUNDARIAS

- ADORNO, T. W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971
- ALONSO RUIZ, A., *El color de los sonidos*, Visión libros, Madrid, 2011
- ARIZA, J., *Las imágenes del sonido*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003
- BEAUMONT A., *Ferruccio Bussoni. Selected Letters*, Faber & Faber, London, 1987
- BERNAL, B.E., *El arte como acontecimiento, Heidegger – Kandinsky*, Editorial Universidad de Antioquia, Antioquia, 2008
- FERNÁNDEZ D.; QUINTANA, H.M., “Anotaciones filosófico-musicales a propósito de Pierrot Lunaire de Arnold Schönberg”, *Boletín Millares Carlo*, nº 21, Palma de Gran Canaria, 2002, pp. 211-226

- FRISCH, W., *German Modernism: Music and the Arts*, University of California Press, California, 2005
- FUBINI, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Música, Madrid, 2006
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1988
- FUBINI, E., *Estética de la música*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2008
- GADAMER, H.G., *Estética y hermenéutica*, Editorial Tecnos, Madrid, 2006
- GONZÁLEZ COMPEÁN, F.J., *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal* (Tesis Doctoral), Universitat Politècnica de València, Valencia, 2011
- HAHN-KOCH, J., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza, Madrid, 1993
- HERZFELD, F., *La música del siglo XX*, Editorial Labor, Barcelona, 1964
- KOSTELANETZ, R., "John Cage and Richard Kostelanetz: A Conversation about Radio". *The Musical Quarterly*. Nº 72 (2), 1986, pp. 216-227
- LANGER, S., *Philosophy in a New Key*, Mentor Books, Nueva York, 1942
- LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco: Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1999

- MARTÍNEZ BENITO, J., *Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones* (Tesis Doctoral), Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012
- MAUR, K., *The sound of painting. Music in modern art*, Prestel, Múnich, 1999
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993
- MEYER, L., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956
- PEREZ MASEDA, E., *Alban Berg*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 1985
- PONS I FARRÉ, J., *Arnold Schönberg: ética, estética y religión*, Acantilado, Barcelona, 2006
- RADIGALES, J., "Sonidos para un fin de siglo. La (de)construcción musical en la Viena de Klimt" *Trípodos*, número 21, Barcelona, 2007, pp.185-197
- RILEY, C.A., *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*, University Press of New England, New England, 1995
- ROMÁN, R., *La terapia de lo inútil*, Editorial Cántico, Córdoba, 2014
- ROSS, A., *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Seix Barral, Barcelona, 2012
- SÁNCHEZ J.A., *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Ediciones Akal, Madrid, 1999
- TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007

- TRÍAS, E., *La imaginación sonora: Argumentos musicales*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016
- WYMEERSCH, B. V., “Schoenberg et Kandinsky: une certaine idée de la création et de la relation entre les arts”, *Les arts quand ils se rencontrent*, n° 12, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2009, pp. 255-277

REFERENCIAS WEB

ANISH KAPOOR. Anishkapoor.com [en línea], 2018 [consulta: 3 octubre 2018]. Disponible en: <http://anishkapoor.com/>

BRIAN SCHORN. *Brianschorn.com* [en línea], 2018 [consulta: 4 octubre 2018]. Disponible en: <https://brianschorn.com/graphic-musical-scores/>

MUSEO THYSSEN. museothyssen.org [en línea], 2018 [consulta: 14 septiembre 2018]. Disponible en: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/kandinsky-wassily>

ÍNDICE DE FIGURAS

Imagen 1: *Retrato de Igor Stravinsky*, Pablo Picasso, 1920. Recuperada de:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rite_of_Spring#/media/File:Igor_Stravinsky_as_drawn_by_Pablo_Picasso_31_Dec_1920_-_Gallica.jpg

Imagen 2: *Retrato de Arnold Schönberg*, Oskar Kokoshka, 1924 Recuperada de:

<https://forbiddenmusic.org/2013/07/28/a-portrait-of-schoenberg-by-kokoschka/>

Imagen 3: Serie dodecafónica empleada por Schönberg para su Suite para piano op. 25.

Recuperada de:

<https://bustena.files.wordpress.com/2015/05/schc3b6nberg-suite-op25-serie.png>

Imagen 4: 1º boceto para *Impresión III (Concierto)*, Kandinsky, 1911. Recuperada de:

<http://www.harteconhache.com/2014/03/pintando-musica.html>

Imagen 5: 2º boceto para *Impresión III (Concierto)*, Kandinsky, 1911. Recuperada de:

<http://www.harteconhache.com/2014/03/pintando-musica.html>

Imagen 6: *Impresión III (Concierto)*, Kandinsky, 1911. Recuperada de:

<http://www.harteconhache.com/2014/03/pintando-musica.html>

Imagen 7: Fotografía de Wassily y Nina Kandinsky, Gertrud y Arnold Schönberg.

Recuperada de:

<https://www.wassilykandinsky.net/photo-82.php>

Imagen 8: *Impresión IV (Gerdarme)*, Kandinsky, 1911. Recuperada de:

<https://www.wassilykandinsky.net/work-508.php>

Imagen 9: *Improvisación 28*, Kandinsky, 1912. Recuperada de:

<https://www.guggenheim.org/artwork/1861>

Imagen 10: *Composición 4*, Kandinsky, 1911. Recuperada de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Composici%C3%B3n_IV#/media/File:Vassily_Kandinsky,_1911_-_Composition_No.4.jpg

Imagen 11: *Yellow*, Anish Kapoor, 1999. Recuperada de:

<http://anishkapoor.com/81/yellow>

Imagen 12: *untitled (to Barry, Mike, Chuck and Leonard)*, Dan Flavin, 1972-1975.

Recuperada de:

<http://www.aestheticmagazine.com/dan-flavin-david-zwirner-new-york/>

Imagen 13: *H {N} Y P N{Y} OSIS*, Philippe Parreno, 2015. Recuperada de:

<http://moussemagazine.it/parreno-avenure-armory-2015/>

Imagen 14: Partitura *Couleurs de la Cité Celeste*, Olivier Messiaen, 1963. Recuperada de:

https://labouscarle.files.wordpress.com/2010/11/messiaen_couleurs_de_la_cite_celeste_1963_plan_general_moyen.jpg

Imagen 15: Partitura *Metastaseis*, Xenakis, 1953-54. Recuperada de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Metastaseis_\(Xenakis\)#/media/File:Metastaseis1.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Metastaseis_(Xenakis)#/media/File:Metastaseis1.jpg)

Imagen 16: Partitura *Pithoprakta*, Xenakis, 1955-56. Recuperada de:

<http://www.conceptoradio.net/2013/04/25/a-fondo-iannis-xenakis/>

Imagen 17: Partitura *Aus den sieben Tagen*, Stockhausen, 1968. Recuperada de:

https://www.researchgate.net/figure/Downwards-from-Aus-Den-Sieben-TagenStockhausen-et-al-1970_fig15_316544114

Imagen 18: Partitura *Mantra*, Stockhausen, 1970. Recuperada de:

<http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/06/opus-32-mantra.html>

Imagen 19: Partitura *Artikulation*, Ligeti, 1956. Recuperada de:

<https://blogthehum.wordpress.com/2016/04/05/gyorgy-ligeti-artikulation-with-score-and-audio/>

Imagen 20: Detalle de partitura *Artikulation*, Ligeti, 1956. Recuperada de:

<https://blogthehum.wordpress.com/2016/04/05/gyorgy-ligetis-artikulation-with-score-and-audio/>

Imagen 21: Partitura *Imaginary Landscape Nº 5*, Cage, 1952. Recuperada de:

<http://exhibitions.nypl.org/johncage/sites/exhibitions.nypl.org.johncage/files/1709935u.jpg?1330044119>

Imagen 22: Partitura *Aria*, John Cage, 1958. Recuperada de:

<https://assets.classicfm.com/2013/40/cage---music-pozzi-escot-1381310572-view-0.png>

Imagen 23: Partitura *The Magic Circle of Infinity*, George Crumb, 1979. Recuperada de:

<https://assets.classicfm.com/2013/40/cage---music-pozzi-escot-1381310572-view-0.png>

Imagen 24: Partitura *Nebula*, Brian Schorn, 1979. Recuperada de:

<https://brianschorn.com/graphic-musical-scores/nebula>