

**Universidad de Granada**

Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano "

Departamento Pintura

**ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS CONCEPTOS DE  
PERSPECTIVA Y ARMONÍA EN EL ESPACIO DE  
CREACIÓN PICTÓRICA Y MUSICAL**

*Tesis doctoral presentada por*

***Trinidad Navajas Rodríguez de Mónde***

*Dirigida por el **Doctor D. Francisco Baños Torres**, P. T. U.,*

*Departamento de Pintura.*

*Facultad de Bellas Artes "Alonso Cano". Granada*



Quede constancia de mi gratitud a todos aquellos que, de una manera u otra, han ayudado, colaborado y apostado para que este trabajo se realice con éxito; en especial vaya este agradecimiento a Francisco Baños Torres, director de esta tesis, por su confianza, amistad y apoyo que siempre me ha ofrecido; a Víctor Neuman y a Enrique Rueda Frías que colaboraron en las exposiciones que sobre Música y Pintura he realizado; a José María Framit editor de los Servicios Técnicos de apoyo a la Investigación de la Universidad de Granada que grabó el Audiovisual "Réquiem de Mozart"; a mis amigos Araceli, Lucía y Fernando que en los momentos de abandono me animaron a concluirla; a todos mis amigos que de manera consciente o no me ayudaron con sus propuestas y observaciones; a mi primo José Miguel Navajas Rojas Autor de la parte audiovisual, elemento esencial de esta tesis; a mi madre por su comprensión, paciencia y estímulo, al Doctor José Ortega Torres por las últimas revisiones del texto y corrección de

estilo y por último a mi padre que me enseñó a escuchar, amar y sentir la música como "el lenguaje de los ángeles" a quien con todo mi recuerdo y amor le dedico esta tesis.

**I N D I C E**

SOBRE LA UTILIZACIÓN DE LA PRESENTACIÓN DE ESTA TESIS DOCTORAL.	
	¡Error! Marcador no definido.
<b>PREÁMBULO</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>11</b>
A. OBJETIVOS.	<b>14</b>
B. HIPÓTESIS.	<b>18</b>
C. METODOLOGÍA	<b>23</b>
D. FUENTES	<b>27</b>
E. SOBRE LA BIBLIOGRAFÍA	<b>28</b>
<b>1. - CONCEPTO DE FORMA: LO FORMAL E INFORMAL COMO LENGUAJE EXPRESIVO PARCIALMENTE CERRADO O ABIERTO.</b>	<b>29</b>
1. 1 LA REDUNDANCIA COMO ELEMENTO CLAVE DE LA ARMONÍA EN LA INFORMACIÓN SEMÁNTICA Y ESTÉTICA.	<b>33</b>
1. 2 RELACIÓN DE LAS TENSIONES QUE ACTÚAN ENTRE LOS SIGNOS EN EL ESPACIO MUSICAL Y PLÁSTICO: LO TONAL/FIGURATIVO Y LO ATONAL ABSTRACTO.	<b>37</b>
1. 3 DEFINICIÓN DE TONALIDAD Y ATONALIDAD	<b>43</b>
1. 4 CONCLUSIONES DEL PRIMER CAPITULO	<b>50</b>
<b>2. CONCEPTO DE "TONALIDAD" EN LA ARMONÍA CLÁSICA Y MODERNO</b>	<b>53</b>
2. 1 EVOLUCIÓN DE LA "TONALIDAD CLÁSICA Y DE LA PERSPECTIVA TRIDIMENSIONAL HACIA LA "ATONALIDAD"	<b>55</b>
2. 2 ANÁLISIS DEL BINOMIO: TONALIDAD-FIGURACIÓN-PERSPECTIVA TRIDIMENSIONAL, ATONALIDAD-ABSTRACCIÓN-PERSPECTIVA SUGERIDA O ILUSORIA, BAJO LOS CRITERIOS DE LO "FORMAL E INFORMAL	<b>58</b>
2. 3 EL REFERENTE PREVISIBLE EN MÚSICA Y EL REFERENTE FIGURATIVO EN LA PINTURA. LA ABSTRACCIÓN Y LA SÍNTESIS Y LA NO PREVISIÓN EN MÚSICA Y PINTURA.	<b>63</b>
2. 4 CONCLUSIONES DEL SEGUNDO CAPÍTULO	<b>66</b>
2. 4. 1 características de la estructura "formal parcialmente cerrada tonal-previsible en música y figurativa en pintura.	<b>66</b>
2. 4. 2 características de la estructura "informal" parcialmente abierta en ambas artes.	<b>69</b>
2. 4. 3 características del espacio rectilíneo/clásico/renacentista y curvo contemporáneo en la pintura, comparados con la evolución de la tonalidad en la música.	<b>77</b>
<b>3. -CONSIDERACIONES DE LA ARMONÍA Y PERSPECTIVA EN EL ESPACIO MUSICAL Y PLÁSTICO DESDE EL ARTE PREHISTÓRICO HASTA EL RENACIMIENTO. CONCLUSIONES Y EJEMPLOS DEL TERCER CAPITULO.</b>	<b>83</b>
<b>4. - CORRESPONDENCIAS SINESTÉSICAS ENTRE LA ARMONÍA Y PERSPECTIVA, DESDE EL BARROCO HASTA EL ARTE CLÁSICO/MÚSICA Y NEOCLÁSICO/PINTURA.</b>	<b>98</b>
4. 1 "MANIERISMO"	<b>98</b>
4. 2 "ROCOCÓ"	<b>103</b>

---

4.3 "NEOCLASICISMO"	105
4.4. CONCLUSIONES DEL CUARTO CAPÍTULO. -	106
<b>5. - LA ESTRUCTURA DE LA MÚSICA DE BEETHOVEN COMPARADA CON LA ESTRUCTURA ORGÁNICA DE LA PINTURA EN LA PERSPECTIVA ROMÁNTICA.</b>	<b>113</b>
5.1 CONCLUSIONES AL QUINTO CAPITULO Y EJEMPLOS	117
<b>6. - PRINCIPIOS DE IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN LA EVOLUCIÓN DE LA TONALIDAD CLÁSICA COMPARADOS CON LA PERSPECTIVA PICTÓRICA DESDE EL RENACIMIENTO AL ROMANTICISMO.</b>	<b>124</b>
6.1 CONCEPTO DE "TEXTURA" EN EL ESPACIO MUSICAL Y PLÁSTICO:	124
6.2 DEL BARROCO EN ADELANTE. -	131
6.3 CONCLUSIONES DEL SEXTO CAPITULO. -	138
6.3.1 <i>Las figuras de Beethoven y Wagner en el principio de alteridad</i>	140
<b>7. - EVOLUCIÓN DE LA ARMONÍA MUSICAL Y LA PERSPECTIVA PICTÓRICA EN EL IMPRESIONISMO Y POSTIMPRESIONISMO.</b>	<b>143</b>
7.1 LAS FIGURAS DE RAVEL Y DEBUSSY COMPARADAS CON PINTORES IMPRESIONISTAS NEOIMPRESIONISTAS Y POSTIMPRESIONISTAS. EDGAR DEGAS, CLAUDE MONET, VAN GOGH, PAUL GAUGUIN.	143
7.2 EVOLUCIÓN HACIA EL EXPRESIONISMO. LA FIGURA DE VAN GOGH COMO PRECURSOR DEL EXPRESIONISMO COMPARADA CON LA FIGURA DE GAUGUIN.	160
7.3. EL PROCESO DE SÍNTESIS EN LA DESTRUCCIÓN DE LAS FORMAS. LO "INEXPRESABLE" EN LAS CONCLUSIONES FILOSÓFICAS DE MARÍA ZAMBRANO.	163
7.4 CONCLUSIONES AL CAPÍTULO SIETE. -	166
<b>8. - EL EXPRESIONISMO COMO ESTILO QUE ROMPE CON LA FORMA OBJETUAL FIGURATIVA Y TONAL EN MUSICA.</b>	<b>169</b>
8.1 CONCLUSIONES AL OCTAVO CAPÍTULO. -	178
<b>9. - CONCLUSIONES FINALES.</b>	<b>180</b>
<b>10-. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>206</b>
<b>11-. SUBINDICE DEL AUDIOVISUAL:</b>	<b>206</b>
11.1-. AUDIOVISUAL REFLEJADO EN LA TESIS QUE CONSTA DE 157 DIAPOSITIVAS ENUMERADAS CON EL CODIGO V. D = VER DIAPOSITIVA, O V. D. A= VER DIAPOSTIVA CON AUDIO.	

PREÁMBULO

Desde mi niñez, he tenido la posibilidad de educar mi oído y escuchar música con frecuencia y es curioso que cuando comencé a familiarizarme con la música clásica en el término extenso de su significado, en mi imaginación se despertaban sensaciones de profundidad cavernosa oscura y pesada o por el contrario de elevación sonora de luz y color.

Desde aquellos años tempranos y teniendo cualidades naturales para la pintura, me di cuenta, de que cuando expresaba visualmente mis sentimientos, la música me ayudaba eficazmente a ello, y hasta a veces me sorprendía de lo que mis lápices de colores expresaban.

Por aquel entonces yo no entendía a qué era debido ello, mis pinturas como la de todos los niños, creo tendría la perspectiva frontal y la expresividad de la que están dotados los dibujos en esa edad, y mis colores y la fuerza de mis trazos responderían a la dinámica (intensidad musical), al ritmo, a la gravedad o a la agudeza del sonido.

Fue a la edad de ocho años cuando mis padres, percatándose de mis cualidades me llevaron a la Escuela de Artes y Oficios y allí, la posibilidad de expresar mediante la síntesis o la abstracción el modelo que copiaba, se terminó. Eran unos tiempos en los que, tanto el dibujo como la pintura, estaban sistematizados en un aprendizaje totalmente matemático, real y por tanto con un referente figurativo lo más fielmente adaptado a la realidad.

Sé, que posiblemente se tuviera en cuenta el estilo, la expresividad y la creatividad que se refleja en cualquier obra, hecha por un niño en el que la espontaneidad, el carácter, todos aquellos rasgos que conforman su personalidad, se transmiten, pero por desgracia mis dibujos eran calificados más por la exactitud de las proporciones, la perspectiva, el volumen, etc., todo aquello que constituye la estructura interna y externa de un objeto real.

La música, ya no fue en adelante vehículo, transporte de mis emociones, para expresar esa otra realidad invisible que forma parte del objeto real y que a cada cual despierta una capacidad de expresión diferente.

Transcurrieron después mis años de juventud, y la pintura y la música se distanciaron por ineludibles razones socio laborales y de independencia personal. Posteriormente trabajando, aquellos dibujos alabados por los profesores, que guardaba en el cajón de mis recuerdos, aquel paisaje regalado y apreciado por alguien querido, despertaron de nuevo, algo que nunca había muerto, que quedó dormido en mi subconsciente, que la urgencia del momento había abandonado, pero que estaba siempre recordando la meta, el camino, para lo cual una, creo ha nacido.

Son aquellas asignaturas pendientes, que constituyen los fines primordiales de nuestra existencia y que cada cual va descubriendo, desvelando, con el transcurrir de los años, y a los que más tarde o más temprano se vuelve, a pesar de los sacrificios que tengamos que afrontar.

Así de nuevo a los veinte... pocos años, decidí que tenía que pintar, y pintar lo mejor posible. Acudí de nuevo a aquella escuela de "Artes y Oficios", de la ciudad de Granada y de nuevo me limité a reflejar la realidad lo más fielmente posible. No



habían cambiado mucho las cosas desde mi niñez, lo cual tampoco censuré, pues quizás mi interés estaba entonces en la posibilidad de aprender el desnudo del natural, el parecido del retrato, los matices de aquel perol o bronce, tan difícil es de ver y expresar mediante el color.

Fueron unos años que me aportaron, aunque no me he dado cuenta hasta no hace mucho tiempo, la capacidad del dibujo naturalista, y las técnicas de la mezcla del color. Por aquel entonces, la música quedó relegada a ella sola, ya no formó parte de aquellos dibujos de mi infancia, sólo quedó como depositaria de mis miedos, mis conflictos interiores, aquel receptor al que acudía cuando quería inhibirme de problemas, buscar paz tranquilidad, liberación o diversión.

Entonces, estudiando ya Bellas Artes en la Facultad de Granada, y con los conocimientos adquiridos, sobre el dibujo y la pintura de una forma naturalista, me di cuenta que mi capacidad de interpretación del natural estaba encerrada en los límites de una enseñanza sistematizada, y que ello constreñía la capacidad de espontaneidad, veracidad y franqueza con la que me planteaba desde una visión ya adulta y comprometida expresar mis inquietudes. Fue así, como inconscientemente, los recuerdos me llevaron a aquellos dibujos de mi niñez, y entendí el porqué, de lo hermosos que eran.

Tenía pues que recobrar esa espontaneidad de mis dibujos infantiles, esa capacidad de interpretación abstracta de la realidad, esa figuración a medias en las que deseaba expresar la inconsistencia, del espíritu humano siempre en la frontera entre la vida y la muerte. Entonces, la magia de la música, se desveló como instrumento que movía mis pinceles y a ella más que a mis propios conocimientos, le debo la capacidad de liberación de lo

adquirido como impuesto, no como elegido, y el descubrimiento y la expectación de que era capaz para destruir la forma y expresar mediante ella otras realidades no visibles.

Más tarde tuve la oportunidad de asistir a un curso de musicoterapia y descubrí las posibilidades de autoconocimiento personal, y los llamados estados "experiencias cumbre", enervadores del subconsciente y posibilitadores de expresión del "yo" interior. Intenté a aprender ser músico en el sentido holista de la palabra, a escucharme a mí misma, a observar mi ritmo interior, aquello por lo que vibro y existo.

Prestar atención a la voz interior y no a "las voces obligadas del entorno = familia, educación, sistema social, la autoridad, la tradición, las creencias o las modas". En adelante el objeto de mi vida dio un giro radical.

Entonces es cuando decidí, y a ello contribuyó una de las asignaturas que elegí en los cursos del doctorado, realizar el anteproyecto de una tesis doctoral titulada "Como fomentar la creatividad a través de las relaciones sinestésicas entre música y pintura" con lo cual intentaba averiguar las relaciones de similitud y correspondencia entre aquello que yo escuchaba y lo que transmitía con signos visuales. Así es como surgieron los cuadros de mi primera exposición del (9 al 22/02/1993), todos ellos basados en la asociación del ritmo musical y pictórico, línea y melodía, masa y color con el acorde instrumental.

Parte de esta exposición incluía el Audiovisual "Homenaje a Enya": un intento de plasmar en un solo cuadro tres canciones de la Obra "The Celts", (Los Celtas), donde la luz y la textura del color reflejasen un paisaje sonoro de voces soñadoras y hechizantes.

Mi segunda exposición (24/02 al 21/03/1994) dedicada a Mozart y titulada "Meditación sobre el Réquiem de Mozart", surgió a los tres años de haber muerto mi padre, a él se la dediqué como autor o propulsor de mi amor por la música, y en ella tuve en cuenta, mediante una serie de cuadros, representar el ambiente sublime y trascendente de una música que se eleva continuamente, que toma y retoma en un movimiento circular y cíclico elementos semejantes y los transforma de forma enriquecedora en diferentes, para dar unidad a toda la composición.

Después de esta segunda exposición me cuestione a qué se debía esa unidad sorprendente de elementos distintos que se conjugaban y armonizaban tan perfectamente. A partir de aquí el camino hacia una investigación más profunda quedaba abierto. A causa de ello, indagué en el principio temático de la tonalidad descubriendo, el porqué de las diferencias que existían entre consonancia tonal y disonancia, entre ritmo simétrico y asimétrico, entre tonalidad y atonalidad.

## **INTRODUCCIÓN**

¿Cómo es posible que ante una música donde el principio de identidad prevalece, nos sugiera un paisaje que continuamente cambia pero que siempre es el mismo? ¿Por qué la audición del Réquiem de Mozart nos transmite (en mi caso), esa quietud dinámica de estar en un mismo lugar continuamente avanzando, o retrocediendo, elevándonos sobre él o descendiendo, en un espacio conocido, que se muestra como algo familiar y ponderable, que nos produce expectación y sorpresa por los sucesivos cambios de luz, color y ritmo. ¿A qué se debía ello?

Era embriagador sentir que en cada pasaje, (elementos de ese espacio sonoro que eran transcritos a mis cuadros visualmente mediante texturas de densidad y cromatismo, y sometiéndolas a un ritmo determinado) había algo que permanecía siempre como una constante invariable a la que todo volvía, que se asemejaban a los apoyos armónicos que como columnas de una arquitectura sostenían toda la obra. ¿Qué paralelismos había pues en esta organización musical con la organización de los signos en otras manifestaciones artísticas, la pintura, la arquitectura etc.? ¿A qué era debido que estos centros tonales, se me figuraran en mi mente como estructuras concéntricas que encerraban una determinada forma?

Surgían como formas cerradas con diferentes valores significativos y semánticos, mensurables y ponderables, que podrían representarse con una forma visual en la que el peso, volumen, color etc., componían su estructura interna y su apariencia externa.

Hallándome en este punto de mis hipótesis, me pregunté ¿Porqué me sentía ante la audición de esta magnífica obra, en un

estado de tranquilidad sosegada como alguien que adivina y prevé lo que va a escuchar después?

Me contesté, qué tontería, ello es debido a que mi oído está acostumbrado a este tipo de música, y las percepciones son meros recuerdos de lo que se ha oído infinidad de veces, lo cual tenía su lógica. Pero, no habría otra respuesta más convincente, más exacta, pues tal estado no se producía de igual manera al escuchar una obra de Stravinsky, de Schönberg o de cualquier otro compositor de música contemporánea. Por qué era tan difícil recordar pasajes, aunque el elemento melódico existiese o no.

En estas obras también había una unidad de elementos que se relacionaban en cuanto al ritmo, que poseían una forma interna (suite, sonata, sinfonía, fuga etc.) en la que elementos semejantes se repiten y se contrastan formando un todo homogéneo. ¿Qué es lo que esencialmente diferencia esta música de la anterior?

¿Qué forma de organización existía en dicha música, por qué parámetros se regulaba y qué parecido o semejanza tenía con los que se emplean en una obra pictórica, que se aleja de un referente figurativo ajustado a la realidad tridimensional visible?

Sabemos que el concepto de síntesis se encamina fundamentalmente a mostrar lo relevante y esencial en una obra pictórica, ya sea con un referente más o menos figurativo o sin ninguna referencia naturalista; es decir en el puro concepto de la abstracción. ¿Qué tenía que ver el concepto de "atonalidad" en música con la abstracción pictórica y viceversa "tonalidad" con "figuración"?

A partir de dos conceptos claves, (figuración y abstracción), en el sentido extenso de su significado, sólo tenía que centrarme en la forma de representación y su expresión lógica en ambas artes y examinar, las relaciones de semejanza que existían entre ambas buscando, los parámetros de organización de los sonidos musicales y signos visuales en una misma época.

La armonía pues, era el principio fundamental que se me ofrecía para compararla entre ambas artes, a aquélla era debido el que una pintura y una música de un determinado estilo se expresara de una forma semejante.

Éste era el principio fundamental. "La armonía", pero ¿Qué significaba armonía musical? Busqué en el diccionario y entre la definición común a todas las artes: "Conjunto de normas que ordenan y regulan las relaciones entre las partes de un todo", a ésta se podía añadir otra más particular que tenía que ver con la apreciación y captación de los sonidos, que representaba la textura musical expresada por la densidad corpórea, el peso, todas aquellas relaciones de color, posición, intensidad que igualmente forman parte del término "perspectiva" = forma de ver la pintura y forma de oír la "profundidad" en la música.

Así que encontrándome en este punto, surgió desde una convicción interior el tema de investigación que motivó la realización de la presente tesis:

**ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS CONCEPTOS DE PERSPECTIVA Y ARMONÍA EN EL ESPACIO DE CREACIÓN PICTÓRICA Y MUSICAL. ([V. D. 1](#) [INTRODUCCION DE TESIS](#))**

Planteándome los siguientes:

**a. Objetivos.**

Realizar un estudio comparativo del proceso de evolución de la perspectiva pictórica con la evolución de la armonía musical.

Para ello y a lo largo de 9 capítulos, se analiza el concepto de perspectiva, tonalidad y atonalidad musical en un recorrido histórico que abarca desde el "arte prehistórico" hasta el "expresionismo del siglo XX" en ambas artes.

El elemento principal a tener en cuenta en este proceso de evolución es, el aspecto que toman los signos de ambas artes, cuando se combinan mediante esta perspectiva y armonía, en el espacio visible<sup>1</sup> de la pintura y audible de la música.

Los conceptos pues, de "forma cerrada y abierta", aplicables más al lenguaje plástico que al musical, son comparados con la "armonía tonal" o "atonal" o a partir de una mezcla de ambas "la pantonalidad"<sup>2</sup> y a su vez las relaciones del

---

<sup>1</sup> Como comenta Rudolf Arnheim en su obra: *Nuevos ensayos sobre Psicología del Arte*. Alianza Forma. Madrid 1989. pp. 88-89, existe "una transposición del modo temporal al espacial, especialmente cuando es interpretada como sustitución de la sucesión (música) por la simultaneidad". Esto no sucede por conveniencia, sino también por necesidad, cuando la mente pasa de una actitud participativa a una actitud contemplativa. La relación de espacio visual y tiempo, es otra de las relaciones sinestésicas que pueden darse. Para abarcar el acontecimiento como un todo, es preciso verlo simultáneamente. Esta transposición de la sucesión a la simultaneidad conduce a la curiosa paradoja de que una pieza musical, un drama, una novela o una danza han de ser percibidas como una especie de imagen visual para que sean comprendidas como un todo estructural.

<sup>2</sup> La evolución de la música en el siglo XX presenta tres características fundamentales: 1ª la que inició Debussy sustituyendo la función tonal constructiva por una misión armónica ambiental, dando mayor realce a la tonalidad melódica que a la armónica, 2ª La que inicio Schönberg en 1909 con la libre utilización de la disonancia y la formulación posterior de la técnica

binomio consonancia-disonancia.

---

dodecafónica, y la 3ª que engloba en una síntesis superior las dos tendencias anteriores; o sea, sin prescindir de los efectos armónicos de la relación de consonancia-disonancia, organiza la "atonalidad" admitiendo progresivamente el uso de acordes consonantes siempre que se hallen justificados por el mecanismo serial, estableciendo así la posibilidad de sintetizar las tendencias tonales y atonales.



Cabe decir, que el esquema tonalidad-atonalidad, superados en música aunque vigentes por la tradición, se mantiene por su uso y comprensión en el ámbito de los no expertos o teóricos en el lenguaje musical, es decir, simplemente "amateur". Partiendo de esta visión, se ha realizado este estudio comparativo utilizando los elementos más esenciales de ambas artes, teniendo en cuenta a los que oyen, escuchan, y aprecian las diferencias y similitudes entre los diversos lenguajes musicales y que a su vez se preguntan el porqué, las causas, así cómo su semejanza con otras expresiones artísticas.

Los conceptos armónicos en nuestra época progresan gradualmente desde un estado controlado y condicionado, llamado "tonalidad", a otro libre e incondicional, denominado generalmente como "atonalidad"; mientras todo aquello que se encuentra en un estado intermedio sólo representa una tímida tentativa de aproximación hacia un lado u otro con el fin de hallar, mediante la semejanza, el cambio o contraste, las relaciones de orden para que pueda darse la composición.

Así pues, el proceso va desde una "forma", controlada y limitativa, esencialmente teórica que llamamos por comparación con el lenguaje de la pintura como "Forma más o menos cerrada" hasta otra que está referida al abandono o indiferencia tonal. Según R. Reti:

*"Derivó fácilmente en la música mal llamada indeterminista, aleatoria, informal o abierta"*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*. Rialp 1965. p. 14.

Pues como comenta este autor:

*"La tonalidad, durante su indisputado reinado de varias centurias, era admitida y considerada en la mente de los músicos como un concepto básico de construcción musical tan natural y eterno que cuando, a causa del largo uso y (finalmente abuso), resultó inevitable su abandono; las primeras leves señales del mismo produjeron un verdadero impacto en el corazón del mundo musical. De este hecho se derivó un peculiar error de nombre en la terminología musical, un error de nombre de maravillosas consecuencias: a toda la música que no seguía el habitual y santificado concepto de tonalidad, le fue aplicada la denominación de atonal"<sup>4</sup>*

Por tanto, basándonos en estos criterios, se mantienen los términos tonalidad y atonalidad.

La **"tonalidad"** entendida en el sentido limitativo de música más controlada y dirigida que sigue unas normas determinadas en las que un fundamento tónico, una nota fundamental, ejerce una fuerza cohesiva y constructiva que da unidad a toda la composición. Ésta se comporta como centro gravitatorio que dota al lenguaje musical de la cualidad de grupo<sup>5</sup> con verdadera "forma" y a su vez con un contorno

---

<sup>4</sup> RETI, R. Op. cit. p. 23

<sup>5</sup> Se entiende por "cualidad de grupo" al período o períodos musicales relacionados entre sí y a la vez con un centro tonal (nota fundamental), que les confiere unidad.

claramente perceptible, y la:

**"atonalidad"** considerada como todo aquello que en cierta forma se separó de los períodos musicales concebidos por el auditor o por el compositor, como unidades relacionadas, y al propio tiempo derivadas de un solo centro tonal fundamental "la tónica" desde el punto de vista de la congruencia o incongruencia de la introducción de otros períodos musicales respecto a estas armonías básicas consideradas en cada época como estructuras estables y esenciales en la composición.

### **b. Hipótesis.**

Partimos de la hipótesis de que la "perspectiva" y la "armonía" son las claves fundamentales por las que ambas artes, en un determinado momento histórico se expresan de una determinada forma.

Esta "forma de expresión", posee características semejantes, susceptibles de comparar, en el espacio visible y audible de la pintura y de la música.

Comparar la perspectiva pictórica con la armonía musical, puede dar lugar a confusiones, ya que el término "armonía" es aplicable a todas las artes en el sentido de forma de organización de los signos de representación. Sería pues más idóneo comparar la "armonía pictórica" con la "armonía musical".

Pero como en música el término de "armonía" se entiende específicamente como:

La "Dimensión de la profundidad (conjunción de muchos tonos o melodías que suenan simultáneamente), la "armonía

propriadamente dicha"<sup>6</sup> es por lo que por semejanza del término, la comparamos con la "perspectiva" igualmente, dimensión de la profundidad en la pintura.

En la música:

*"la armonía" representa la textura modo en el cual se entretajan las diferentes partes de un conjunto"*<sup>7</sup>

Así como en la pintura, "la perspectiva" representa también el aspecto de la textura de los signos en un espacio bidimensional o tridimensional.

En ambas artes esta "forma" de organizar los signos mediante la "textura", sigue, una evolución paralela y semejante. Parte desde un estado preliminar, simple y sintético a otro complejo y diversificado. Lo simple y lo sintético respectivamente indican, sencillez, facilidad y representación de lo esencial mediante un orden compositivo. Lo complejo, por el contrario expresa: diversidad y contraste en la organización de los elementos que componen un todo.

¿Qué tienen que ver estas formas de organización diferente con la textura: "armonía" y "perspectiva" en la música y la pintura?

¿Por qué captamos auditivamente la sensación de igualdad,

---

<sup>6</sup> BOYDEN, D. David. *Introducción a la música*. T. I. La Fontana Mayor. p. 79

<sup>7</sup> Op. cit. p. 79.

el carácter casi narrativo, la sucesión lineal y caligráfica de los sonidos cuando los comparamos con los signos visuales de una pintura gótica de la misma época?

Por el contrario, ¿por qué en el barroco, cualquier pintura y música es vista y escuchada como un todo unitario, compuesto por muchos elementos distintos que orgánicamente se fusionan y guardan una jerarquía entre ellos?

¿Qué relación y correspondencia existen entre los términos "bidimensionalidad y tridimensionalidad" de la perspectiva, con la "horizontalidad y verticalidad" de la armonía en la música?

¿Cuáles son los principios de "identidad" y "alteridad" entre los signos cuando se organizan sucesivamente o linealmente, o por el contrario, se fusionan de forma global y orgánica?

Para contestar todas éstas hipótesis, establecí las siguientes coordenadas que a continuación paso a definir:

La horizontalidad (música) con la bidimensionalidad (Pintura)

La verticalidad (música) con la tridimensionalidad (pintura)

**LA HORIZONTALIDAD:** se identifica en ambas artes por la percepción de lo plano y la bidimensionalidad de los signos.

En el espacio pictórico, la percepción de lo plano es captada por el predominio de la forma cerrada, delimitada linealmente, es decir: dibujada (gótico, renacimiento, neoclasicismo etc.) En el espacio musical, la percepción asociada de "lo plano" es captada por la adición de los sonidos

que dan forma a la melodía. Ej.: la monodia (inicios del gregoriano), polifonía y contrapunto empleados esencialmente en el Renacimiento. Posteriormente hasta el romanticismo la melodía se disocia y se mezcla con el "acorde":

**LA VERTICALIDAD**", lo que constituye esencialmente "La textura vertical de la armonía" sinestésicamente se asocia en la pintura con la perspectiva tridimensional aérea y pictórica, del estilo Barroco hasta el Romanticismo.

Vamos a intentar demostrar que al emplear indistintamente o a la vez estas dos coordenadas en la música y por analogía en la pintura, la captación por la vista y el oído de los signos visuales y sonoros poseen correspondencias perceptivas similares: "puntos-sonidos que unidos dibujan una línea melódica "armonía melódica", o por el contrario, acordes-masas que desdibujan la melodía o la acompañan y que percibimos situados en distintos planos de profundidad en la perspectiva y armonía del acorde o propiamente "armonía". Ej. Una música esencialmente polifónica puede ser percibida por asociación a la pintura bajo una perspectiva planimétrica en un esquema tridimensional como cualquier pintura del renacimiento.

Por otra parte, y a través de este estudio comparativo en el tiempo, intentaremos apoyar la tesis de que la "tonalidad" específica de cada época queda asociada al referente figurativo también específico de un determinado momento. Este referente figurativo por la vía de la intuición, la ruptura o cambio de lo conocido, la introducción de elementos nuevos o formas distintas de estructurar la composición, como por ejemplo "dar importancia" a otros aspectos considerados como secundarios: el ritmo, la instrumentación el color etc., va a ir cambiando

progresivamente en el tiempo dirigiéndose hacia el expresionismo en pintura y hacia la "música atonal", técnica musical iniciada por Schönberg.

Este análisis comparativo que abarca desde el arte prehistórico hasta el expresionismo abstracto del siglo XX, lo vamos a apoyar mediante ejemplos: obras musicales y pictóricas contemporáneas entre sí.

Por otro lado, las aseveraciones o consideraciones que en el ámbito asociativo se han mencionado entre ambas artes, puede que no se aprecien de la misma forma por los lectores de esta tesis, lo cual es muy normal ya que nos movemos en el terreno de lo puramente intuitivo y sinestésico.

### **c. Metodología**

A partir de la hipótesis diseñada, la metodología por medio de material audiovisual (imagen y música), ira encaminada a demostrar que existe una lógica de la expresión en cualquier estética FORMAL E INFORMAL de ambas artes; y como consecuencia evidenciar el desarrollo de la creatividad a través de asociaciones intersensoriales del lenguaje musical y plástico en el campo concreto de esta tesis.

**En el capítulo 1** primeramente se establece el concepto de "forma". Se analizan sus dos aspectos de expresión "LO FORMAL Y LO INFORMAL", para a partir de éstos, definir el concepto de "redundancia" como elemento primordial para que exista "armonía" en ambas artes.

En segundo lugar se analiza esta "armonía" desde el punto de vista de la más o menos homogeneidad e identidad de las tensiones entre los signos, hasta definir la evolución del concepto de "tonalidad" y "atonalidad" musical, figuración y abstracción en pintura.

**En el Capítulo 2** partiendo de las conclusiones a que hemos llegado en el primer capítulo, haremos un análisis comparativo de la evolución de la "tonalidad" clásica a la "tonalidad moderna" en música, estableciendo los conceptos de espacio clásico y curvo contemporáneo con sus características y similitudes con el espacio visual plástico.



A partir de estos conceptos, la fisonomía de dichos espacios se mostrará mediante ejemplos audiovisuales para apoyar las conclusiones de forma más o menos cerrada o abierta/figurativa y predecible/atonal o abstracta.

**En el Capítulo 3,** estableceremos con una demostración visual-auditiva los puntos de conexión que existen entre la perspectiva pictórica y la "búsqueda de la tonalidad en música" desde el arte prehistórico hasta el Renacimiento. A continuación, llegaremos a las conclusiones de que la perspectiva y la búsqueda de la tonalidad en la música parten de la síntesis y abstracción de los signos en ambas artes, hasta expresar la perfecta tonalidad y la perspectiva bidimensional en esquemas tridimensionales de las obras del renacimiento.

Por la vía de la asociación sinestésica intentaremos demostrar la similitud que existe entre armonía horizontal y polifonía con la superficialidad y bidimensionalidad de una perspectiva en la que predomina el dibujo como estructura formal que encierra en sus límites el color.

**En el capítulo 4** analizaremos también por la vía audiovisual la evolución del barroco hasta el arte clásico/musical y neoclásico en pintura.

Finalmente, quedaran establecidas las "hipótesis" de dicha evolución con conclusiones semióticas entre ambos lenguajes como:

Las diferencias de "textura" = profundidad de la perspectiva y la armonía con sus características semejantes: (bajo cifrado = fondo armónico/oscuridad compositiva pictórica, en el barroco; Claridad, equilibrio, simetría

"tonalidad/figuración lineal" etc., en el clasicismo y neoclasicismo musical y pictórico.

**En el capítulo 5** se realizará un análisis exhaustivo de la figura de Beethoven como antesala al arte romántico en ambas artes, definiendo los cambios formativos generados por el uso orgánico y dinámico de los signos en grandes dimensiones.

Se establecerá para ser analizado en el siguiente capítulo, el principio de identidad/tonalidad y alteridad/como elemento que se aleja de la tonalidad/figuración clásica.

**En el capítulo 6** basándonos en estos principios y continuando en un soporte audiovisual efectuaremos un recorrido histórico desde el renacimiento al romanticismo, donde compararemos las causas y los efectos del uso de uno u otro o ambos indistintamente para establecer semióticamente las diferencias de textura/perspectiva/tonalidad en la evolución de dichos estilos. Terminaremos este capítulo confrontando las figuras de Beethoven y Wagner en el principio de alteridad como iniciador y seguidor del mismo, respectivamente.

**En el capítulo 7** partiendo de las conclusiones del capítulo anterior, asentaremos las bases del impresionismo, neoimpresionismo y postimpresionismo con figuras claves como, Ravel y Debussy Degas y Monet, para a partir de estos comparar a Gauguin con Van Gogh como figuras de enlace con el Expresionismo abstracto del siglo XX.

Terminaremos este capítulo, explicando filosóficamente el

porqué y cómo del expresionismo, para:

**En el 8 capítulo** dar una explicación lo suficientemente clara de la ruptura de la forma objetual figurativa y tonal en música con figuras claves en ambas artes: como Schönberg Alban Berg (música) Kandisky, Jackson Pollock y Archile Gorky (pintura).

**El 9 capítulo** será el punto final de esta tesis donde quedara expresada de forma sintética las conclusiones de los ocho capítulos anteriores.

#### **d. Fuentes**

Esta investigación centrada en los aspectos sinestésicos que existen entre las artes, está apoyada fundamentalmente en la percepción que a nivel visual y auditivamente existe entre la música y la pintura. Siendo pues este el aspecto fundamental, los datos y conclusiones que se expresan, se deben tener en cuenta desde esta referencia. Para dar cierto valor objetivo a las hipótesis planteadas y conclusiones derivadas de las mismas, el plan de trabajo se ha ubicado en diversos campos de acción. Por una parte un estudio bibliográfico, entrevistas personales con profesionales de ambas artes, por otra la propia experiencia formativa y creativa en el campo de la "sinestesia", en aspectos puntuales aceptados por la estética comparada como la relación que existe entre color-timbre, luz y altura musical, (oscuridad-gravedad, claridad-agudeza) línea-melodía, masa de color o huella-acorde, etc.

En el transcurso de estos últimos siete años se ha investigado sobre estos aspectos de la que son expresión los audiovisuales que apoyan las exposiciones pictóricas "Meditación sobre el Réquiem de Mozart" y "Homenaje a Enya".

### **e. Sobre la bibliografía**

La mayor parte de los conocimientos y datos obtenidos en esta investigación, provienen tanto de las constataciones directas en el campo de la asociación entre estas artes, como de una vasta bibliografía de la que se dan citas a pie de página que a su vez sirve como elemento de apoyo y constatación similar en el estudio comparativo entre estas dos artes.

Dicha bibliografía esta dividida en cuatro bloques:

El primero alberga conocimientos sobre la evolución de la perspectiva pictórica, características generales de los estilos así como aspectos y reglas en el arte de la composición.

El segundo bloque encierra conocimientos sobre la "armonía musical" teoría musical y evolución de los estilos en su aspecto formal.

El tercer bloque versa sobre la psicología aplicada a las artes dentro del cual incluimos otro subgrupo como el dedicado a teorías lingüísticas y semióticas de la realidad artística y por último el cuarto bloque lo componen revistas, informes, catálogos de audiciones y exposiciones que sobre este tema con o sin apoyo de medios audiovisuales, se han realizado últimamente.

## **1. - CONCEPTO DE FORMA: LO FORMAL E INFORMAL COMO LENGUAJE EXPRESIVO PARCIALMENTE CERRADO O ABIERTO.**

Como hipótesis de trabajo, citamos en la introducción, que en toda representación artística, de algún modo se sustenta y concatena una organización estructural de los elementos que la constituyen. Precisamente esa lógica básica de representación<sup>8</sup> existe de manera subrepticia o evidente en cualquier obra de arte; ya sea configurada con una metodología intuitiva o a través de una metodología racional, o se atenga a una estética "formal o informal (aformal en el terreno de la música). Estas estéticas vienen dadas respectivamente por la dinámica que adquieren los signos en la composición y por las diferentes formas de expresión.

Estas formas de expresión, en ambas artes siguen caminos paralelos, y podríamos resumirlas como cita Joaquín Homs en su introducción a la obra de Rudolph Reti "tonalidad atonalidad y pantonalidad":

*"Una de ellas podríamos caracterizarla por el predominio de factores sensoriales e intuitivos más libres sobre la búsqueda y ejercicio de una disciplina básica de orden más racional. (Informal o aformal). Y la otra,*

---

<sup>8</sup> Se entiende como "lógica básica" de la representación: los principios de relación formal y estética de toda obra artística, al expresar una consideración formal o informal (que determina tanto el principio como el final de su lectura). Los términos expresión y expresividad que obviamente caracterizan de manera original el sentido y presencia de la obra artística, se constituyen igualmente como parte de esa "lógica básica de representación" pero afortunadamente viran hacia aspectos del individuo más singulares. Precisamente esa singularidad es la que determina que el arte sea innovación.

*fundamentada en considerar esencial la adopción previa de alguna disciplina limitativa para ejercitar a partir de la misma las más altas facultades creadoras. "(Lo formal)"<sup>9</sup>*

Estos dos aspectos son básicos en la creación artística, y en la medida que predominen uno u otro, las formas de expresión viraran hacia estéticas distintas.

"LO FORMAL", pues, atiende más a una estructura básica de organización, ya que sigue leyes determinadas y prefijadas de antemano; aunque no por ello, inmovilistas o carentes de trascendencia creativa. En la medida que, en el proceso creador intervenga la iniciativa individual, dando ruptura o flexibilidad a dichas normas, la representación de los signos en ambas artes, serán: "MÁS CERRADAS" O "MÁS ABIERTAS"<sup>10</sup>, dependiendo de las innovaciones o apariencias nuevas que se vayan introduciendo en el discurso musical o pictórico.

Como comenta Joaquín Zamacois en su obra Curso de formas musicales:

*"Cada tipo formal tiene su historia - breve o larga-, y ésta no puede darse nunca por definitivamente cerrada, pues los compositores*

---

<sup>9</sup> RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Rialp. Madrid. 1965. p. 15

<sup>10</sup> Ninguna obra artística es totalmente cerrada o abierta, pues ello supondría una imitación si no total casi total (un plagio con variaciones para despistar) o viceversa, una creación tan innovadora que no tuviese en cuenta los avances de una etapa anterior. El arte es evolución. Parte de unas premisas aceptadas, leyes de composición acordes musicales que se han considerado a través de los tiempos casi perfectos: (acorde de quinta) DO-sol, etc., el artista en este caso compositor, los amplía o prescinde de ellos con

*con bastante frecuencia, vuelven a lo antiguo y olvidado, aspirando a darle apariencias nuevas".*

*"Ningún tipo formal de historia larga, ha podido como es lógico, permanecer invariable a través de ella. No hay, pues que esperar, - pongamos por caso, que una Sonata de hoy se ajuste a los moldes de las primitivas, y ni siquiera de las beethovenianas. Aquí como en todo, "renovarse o morir".* <sup>11</sup>

Ahora bien, en el proceso de evolución de la "forma" entendida esta como "sistema de organización y orden que adquieren los signos en la composición" y poniendo a la historia por testigo, es evidente, que en la gestación, alumbramiento, crecimiento y ruptura que una forma determinada adquiere, existe paralelamente en todas las artes, unas conexiones, (llamémoslas por denominarlas de alguna forma hilos conductores semejantes) que en el proceso de cambio o ruptura de las mismas, se convierten en los indicadores o parámetros que intervienen en este sistema evolutivo.

Descubrir qué relación existe históricamente entre estos parámetros, sus conexiones relaciones y funciones semejantes en ambas artes, me han estimulado ha llevar a cabo este estudio comparativo, el cual, por supuesto, puede ser visto de otra manera diferente; pero, a su vez puede enriquecer a otros investigadores a ampliar o a modificar los resultados, que en ningún momento intento presentar como algo definitivo a priori.

---

una casi total innovación (música minimal o electroacústica) etc. pero siempre partiendo de lo heredado o conocido.

<sup>11</sup> ZAMACÓIS, Joaquín. *Cursos de formas musicales*. Labor, S. A. Barcelona. p. 4.



Digamos que en ambas artes, uno de los parámetros esenciales que influye en la evolución de una "forma determinada" es: "la armonía": el arte de "vincular, disponer, sintetizar, es decir: relacionar los elementos semejantes con los de contraste, para que la composición, adquiriera una "forma más o menos homogénea", dependiendo de la mayor o menor relación de semejanza que exista entre los signos visuales o sonoros.

Esta relación más o menos homogénea entre los signos es fruto de un mínimo de repetición o "redundancia", que vamos a analizar bajo dos criterios diferentes, "lo semántico y lo estético", entrando en el 1º apartado de este capítulo.

### **1. 1 La redundancia como elemento clave de la armonía en la información semántica y estética.**

Es evidente, **que la redundancia**, fruto de la homogeneidad de elementos semejantes es la causante de la mayor disponibilidad y facilidad del mensaje, para que el perceptor de la obra, el que observa y oye, responda a los estímulos del significado.

Ahora bien, para poder delimitar hasta que punto una excesiva o carencia de redundancia incide en la obra quitándole interés, introduciendo ambigüedad o rumor, es necesario delimitar un mínimo de incertidumbre deseable o indeseable, para que el concepto de "forma" (necesario en toda obra, entendida como un todo relacionado y homogéneo), pueda ser asimilado.

El límite a partir del cual, la **AMBIGÜEDAD** y falta de redundancia termina en rumor, depende del grado de periodicidad como previsión aleatoria elemental en que se emiten los mensajes.

**ABRAHAM MOLES**,<sup>12</sup> estudió las perturbaciones que contribuyeron a disolver, pasado un cierto límite, el mensaje en rumor, para ello, y basándose en dicha teoría, distinguir la "Información Semántica de la Información Estética", en el sentido de la más o menos facilidad con que se decodifica el mensaje.

La información semántica, esta unida a la simplicidad o facilidad con que se decodifica el mensaje, por el contrario la información estética, queda ligada a la originalidad en función

---

<sup>12</sup> *Theórie de l'information et perception esthétique*. Flammarion. Paris 1958.

de la improbabilidad del mensaje recibido.

El mensaje cargado de información, requiere una decodificación arriesgada y compleja, ya que la intención en una obra de arte multipolar (múltiples polos de atención), va dirigida a mantener con todo rigor la decodificación indefinida del mensaje, tendiendo a veces, a no comunicar nada, debido a la carencia excesiva de "redundancia". En este sentido la teoría de la información y estética ya no son una misma cosa en cuanto tienden a experiencias distintas.

Por otra parte los análisis que **MOLES**, realiza acerca de expresiones lingüísticas-literarias suministran claros ejemplos de información semántica o estética. Esto es: Las secuencias de letras ordenadas: BABABABABABABAB. Esquema probabilista de significados obvios; y el pequeño tipo ternario musical ABA. A. (1ª Parte). Exposición de la idea principal con final suspensivo conclusivo a voluntad. B: 2ª Parte. (Episodio), constituido con elementos propios o derivados de A. A: 3ª Parte. Reexposición de A, con final conclusivo, sea o no el mismo de la 1ª Parte. Son Ej. de información estética nula.

Es claro, que en estos ejemplos los esquemas de contraste son nulos, la decodificación del mensaje es bastante fácil, por el contrario en la música dodecafónica desarrollada por Schönberg, se intenta como recurso innovador, ampliar el esquema diatónico (10 notas) por 12 (dodecafónico). Lo cual se aleja del concepto de tonalidad (tónica-dominante), como fuerza constructiva armónica (digamos fuerza esencial que genera el concepto de "forma") al sustituirlo por una estructura temática intensificada, a base de mínimas entidades (motivos musicales) que se repiten en series distintas, en complicadas tablas de permutación. Este es un ejemplo de dificultad máxima de

decodificación del mensaje, y por tanto de información estética.

Llegados a este punto y considerando la "armonía" como elemento esencial constructivo del concepto de "forma", (estructura coherente y relacionada), nos damos cuenta que el aspecto externo de los signos en ambas artes al ser armonizados, han evolucionado, desde la concepción de "armonía clásica" hasta la aceptación como "armonía" de los conceptos desarmónicos del siglo XX. Es a partir de este siglo, con cambios tan substanciales como el paso de la figuración a la abstracción o el de la "tonalidad" a aquellas tendencias que se alejan de ella, cuando el concepto de "armonía" ha cambiado desde un lenguaje "formal" más o menos cerrado y aceptado convencionalmente, a otro más "informal o aformal, libre y abierto que por su "individualización y múltiples soluciones, ha dado lugar a ese universo multipolar rico en información y variedad, que requiere del receptor una mayor disponibilidad y atención para captar la praxis que existe entre ese nivel máximo de información receptible, con ese otro que va unido a la originalidad, la indeterminación y por tanto a la Estética.

Ahora bien, como hemos dicho antes, el concepto propiamente de "forma" en el sentido de agrupación como tal, este ligado más al concepto de "armonía clásica" que de "armonía moderna", forma más o menos cerrada, con referencia a la figuración en la pintura, tonal, temática y previsible en la música, ya que la información semántica, esta basada en principios de orden y equilibrio de elementos más reconocibles o previsibles, lo cual influye en la fácil comprensión de los signos, por identificación de lo que se ve y intuición de lo que se va a oír, y consiguientemente en relación con lo que se conoce visualmente o con lo que se ha oído anteriormente.

Por tanto esta mayor o menor facilidad para escuchar la música y entender o comprender la pintura se debe al sistema de relacionarse o agruparse los signos en una composición, lo cual nos proporciona entrar en el apartado (1. 2) de este capítulo.

## **1. 2 Relación de las tensiones que actúan entre los signos en el espacio musical y plástico: Lo tonal/figurativo y lo atonal abstracto.**

Sabemos que:

*"En las artes visuales, la consideración de las "tensiones dirigidas" que animan las formas, las relaciones cromáticas y el movimiento, ha conducido a elaborar una teoría de la expresión visual, que tiene prometedoras analogías en la música"<sup>13</sup>*

Comparando la dinámica de la expresión de los sonidos en la música, con la dinámica de los signos en la pintura y considerando el término en música, no como (grados de sonoridad) sino como fuerzas externas de atracción o repulsión entre los sonidos, vemos que su estructura interna es bastante similar a la que se da en las tensiones o fuerzas dirigidas que moran en los objetos visuales. La ubicación de dichas fuerzas en el espacio visual de la pintura y la percepción de las que relacionan unos sonidos con otros, tienen como punto de referencia y medida un "centro" que en ambas artes funciona como norma básica que regula y dirige dichas tensiones.

Este centro en la música tonal, llamado "tónica", se convierte en punto de reposo y conclusión donde se resuelven la acción dinámica de los sonidos y en relación con el espacio visual coincide con la tónica visual constituida por él

---

<sup>13</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Nuevos ensayos sobre psicología del Arte*. Alianza Forma. Madrid. 1989. p. 215

*"marco proporcionado por la vertical y horizontal del espacio visual, la base cero en la cual la tensión está al mínimo"<sup>14</sup>*

Y por relación con el mundo físico, con el punto cero de la fuerza de la gravedad, punto de inacción y de equilibrio perfecto por encima o por debajo del cual, los sonidos en forma de melodía o en acordes se elevan o descienden venciendo o bien resistiendo esta fuerza de atracción.

En la música tonal, debido a la relación equilibrada y semejante de los sonidos y su resolución en la "Tónica", estas fuerzas se van configurando como unidades lo suficientemente extensas de significado temático como para ser identificadas, a pesar de ciertas variables en las mismas (cambio de clave, ritmo) etc. Por el contrario, cuando la tonalidad se multiplica, (multitonalidad = varios centros tonales), se extiende y llega a su límite por la modulación, (cambio de clave), el cromatismo o el ritmo, <sup>15</sup> la captación de "unidad de grupo" en el tiempo y en el espacio se pierde. Por esta razón, la identificación de estos temas en las diferentes partes de la composición es menos perceptible. Algo similar ocurre, cuando los temas quedan reducidos a pequeños intervalos (mono-tematismo); en ambos

---

<sup>14</sup> ARNHEIM, Rudolph. Op. cit. p. 217.

<sup>15</sup> Combinación de unidades simples de ritmo, binarias, ternarias con agrupaciones más ricas, complejas y diversificadas tales como: dos o tres compases de 3/8, seguidos de 2/4 o 3/4, seguido otra vez de 5/8. Estas irregularidades rítmicas son introducidas en una pieza después de haber consolidado un ritmo regular durante un tiempo, por ejemplo de 2/4. El ritmo asimétrico deber ser comprendido como una desviación de un ritmo regular principal, aunque este último no se manifieste durante largos períodos. En las obras musicales más modernas subyace esta concepción de bipolaridad del ritmo con el objeto de preservar la idea de simetría rítmica para no perder el efecto de tonalidad entre las partes.

casos, el valor semántico al que aludíamos anteriormente disminuye en favor del valor estético.

Algo análogo ocurre en la "Pintura" cuando estas fuerzas, actúan centrípetamente es decir, impulsadas hacia este centro "Tónica visual"; Podemos percibir las como vectores que van situando los signos equidistantes entre sí y guardando un equilibrio casi perfecto. Las formas que se derivan de este orden compositivo constituyen los esquemas básicos de composición geométrica regular: triangular, circular rectangular etc. Por el contrario, cuando se separan contrastan y alejan de este centro visual, los esquemas básicos de composición tienden más a las formas geométricas irregulares.

Otro tema es la semejanza entre los signos, en la pintura, cuando movidos por estas fuerzas internas, van adquiriendo en su configuración las propiedades físicas de un objeto real: peso, dimensión, color, perspectiva, movimiento, etc. El resultado es que toda la estructura, por la condensación de estas cualidades físicas, adquiere una forma semejante al mundo visible, con un contenido semántico fácilmente reconocible. Este referente figurativo-semántico-objetual, como principio sujeto a cambios en el tiempo, es comparable al principio temático de la "Tonalidad" musical. El nivel de semejanza fácilmente perceptible entre los temas, (cuando escuchamos) es asociable al nivel de semejanza que la imagen visual representa de la realidad; por el contrario, si no existe condensación en una estructura formal de las cualidades físicas de los objetos, sino que por división y diferencia, los signos se agrupan bajo parámetros más bien asociados a realidades metafísicas y puramente emocionales, (filosofía, psicología)etc., la forma como estructura de significado semejante a una realidad



exterior, se desprende de las cualidades físicas de los objetos que representa (peso, dimensión, perspectiva, color, etc.) y expresa dichas cualidades, atribuyéndoles un contenido esencialmente estético.

Este proceso de decodificación del valor semántico relativo al referente figurativo, es similar a la división del principio temático de la "Tonalidad" hacia la "Atonalidad", o lo que es lo mismo, la destrucción de la "forma" reconocible hacia la abstracción, seguiría los pasos de emancipación de la "tonalidad armónica", por el desarrollo de la armonía y la modulación.

Los cambios introducidos en la armonía y modulación como innovaciones que modifican el concepto de "Tonalidad, se manifiestan mediante el uso de la "disonancia", entendida culturalmente como lo violento, excesivo y penoso para una determinada época. Los más lejanos intervalos y complejos acordes fueron incorporados a la paleta armónica, independientemente de su regulación por las leyes de la armonía conocidas en un determinado momento.

(Sobre este particular comenta Schönberg en su Tratado de armonía):

*"Porque esto es así y porque es correcto, yo no puedo explicarlo por el momento". "Debe ser simplemente admitido por quienes participan de mi opinión en cuanto a la naturaleza de la*

*disonancia*"<sup>16</sup>

Sobre la apreciación perceptiva de la música (en estas dos modalidades "**semántica y puramente estética**" y que visualmente percibimos con analogías al mundo real en sus cualidades físicas, de peso, dimensión, perspectiva, altura, color, etc.) nos remitimos a la investigación que Henry Pousseur, en su obra *música semántica y sociedad*, ha realizado acerca de asociaciones mentales en el campo visual:

*"Las propiedades armónicas están relacionadas con las proporciones (de frecuencia vibratoria, de ritmo microtemporal) que los diversos intervalos musicales establecen entre los sonidos o notas y con la extraordinaria capacidad que posee nuestro aparato auditivo de captar estas propiedades bajo una forma sintética y cualitativa (del mismo modo que interpretamos en términos de color las diferentes frecuencias luminosas). Los grupos de intervalos, escalas, melodías, acordes, estructuras polifónicas etc., constituyen pues al ser proyectadas en el tiempo"*<sup>17</sup>. . .

*"Verdaderas figuras proporcionales y "coloreadas" y el hecho de que nuestra percepción auditiva admita ciertas aproximaciones, no me parece que contradiga en nada esta evidencia. ¿No reconoce del mismo modo nuestro ojo el cuadrado o el círculo, incluso cuando*

---

<sup>16</sup> RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Rialp. Madrid 1965. p. 71

<sup>17</sup> Y por asociación perceptiva en un espacio visual. (Añadiríamos nosotros)

*su realización denota una cierta tosquedad?". Por el hecho de su naturaleza "pitagórica" (en el sentido más amplio), las estructuras armónicas mantienen una relación de principio fundamental con las nociones esenciales, determinantes de la realidad material (por ejemplo, con las estructuras ondulatorias. atómicas o moleculares"<sup>18</sup>*

---

<sup>18</sup> POUSESUR, Henry. *Música, semántica, sociedad*. Alianza Forma. Madrid 1984. p. 17

### 1. 3 Definición de tonalidad y atonalidad

Así pues, cuando estas fuerzas de contraste y tensión se alejan de la "**tonalidad**" y de la "**referencia figurativa**" dan lugar a una música y pintura que refleja el principio de alteridad, cuya dinámica se manifiesta por la acción de, expansionar, desdibujar, en una palabra romper con el espacio temporal y visual de una música y pintura fácilmente previsible y reconocible respectivamente; al estar sujetas ambas a esa norma básica y equilibrada que constituye el "centro tonal" o la "tónica visual".

Cualquier sonido o signo que se aleje de este centro tonal-visual se manifiesta como un impulso de ruptura de las leyes físicas y de ese espacio cerrado que constituye el mundo visible. Por esa razón la atonalidad y la abstracción actúan en la música y en la pintura como vectores que al separarse del centro disuelven estas estructuras formales cerradas, transmutándolas en otras realidades, que se alejan de un contorno formal claramente previsible y reconocible.

De este modo los sonidos y la imagen intentan expresar un mundo de cierta opacidad, invisible que no puede ser reducido a categorías racionales y mensurables, y al que denominamos abstracto.

La emancipación del "**nivel tonal**" "**Centro tonal**" o "**tónica visual**" de la norma básica, representa un pequeño triunfo de emancipación con respecto del estado de inacción".

*"Todo objeto visual es percibido como si  
fuese impulsado hacia abajo, la horizontal.*

*Todo sonido que se halle por encima o por debajo del nivel tonal de la norma básica representa un pequeño triunfo de la emancipación respecto del estado de inacción"*

*La llamada música atonal es el caso límite de tonalidad en que el marco cambia con tanta frecuencia que ya no es posible distinguirlo en principio de los poderes de atracción ejercidos por las notas unas sobre otras. "19*

En el ámbito de la percepción auditiva, la tonalidad en su concepción de "forma", y partiendo del sentido semántico que hemos aludido anteriormente, pretendía denominar:

*"Un sistema musical, cuyo uso se había generalizado durante varios siglos, según el cual un período musical es concebido (tanto por el compositor como por el auditor) como una unidad toda ella relacionada y al propio tiempo derivada, de un solo centro tonal fundamental: "la tónica"20*

Este centro o sonido fundamental, (donde descansan las demás series de sonidos), se convierte en punto de conclusión o reposo, que incide en la "forma" para que ésta, sea captada como

---

<sup>19</sup> ARNHEIM, Rudolf. *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Alianza Forma. Madrid. 1989. p. 217.

<sup>20</sup> RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*. Rialp. Madrid 1965. p. 28

una unidad más o menos cerrada, de principio a fin semejante. Cuando este "centro tonal" pierde su poder centrípeto y se convierte en "centrífugo" por recursos tales como: la politonalidad: Múltiples tónicas, tonalidad por reiteración de alturas focales, asimetría rítmica, serialización integral de todos los parámetros del sonido: relajando el valor de la melodía, el intervalo o el acorde, entramos en el mal llamado atonalismo o música indeterminista, aleatoria informal o abierta.

Así pues, el porqué del mal "llamado atonalismo" está fundamentado en que "la atonalidad como tal", no puede existir, ya que sería como afirmar que un todo totalmente diferente, en cuanto a la armonía, ritmo, y melodía puede constituir una composición, un sistema temático ordenado y equilibrado. Sería como negar el propio concepto de "forma". Este sistema de composición fue usado por compositores del siglo XX, pero intentando no perder el principio temático

Debussy y Schönberg, en ocasiones coincidieron en la idea de adoptar un principio de formación atemática, que no ha de entenderse como la negación total de "temas", pues significaría:

*"La completa exclusión de todo elemento unificador, la falta total de conexión entre las partes de una composición, de hecho en último término incluso la negación del propio compositor, como organizador de la estructura musical".* <sup>21</sup>

Por lo tanto para que el efecto "tonal" no se perdiera

---

<sup>21</sup> RETI, Rudolph. Op. Cit. p. 145

sustituyeron el principio temático clásico por una intensificación de unidades mínimas (motivos periódicos) que funcionaban como temas:

En la "forma clásica" El tema se define como: unidad de grupos constructivos que se repiten con ciertas variaciones en el desarrollo y recapitulación, constituyendo una base unilateral armónica, o lo que es lo mismo:

*"Ideas musicales de cierta duración, que por su cualidad, posición y énfasis constituían importantes pilares en la construcción de la obra y contribuían a marcar más claramente la sucesión de grupos o secciones que integraban la composición". <sup>22</sup>*

En la "atonalidad", este principio temático es sustituido por la fragmentación de dichos grupos, a su vez esta única entidad armónica clásica es sustituida por una multitud de progresiones armónicas y patrones rítmicos, evitando la simetría regular, a veces mediante el uso de la recapitulación, y por supuesto teniendo en cuenta la distinción entre disonancia y consonancia. Este último supuesto "la distinción entre consonancia y disonancia" es básico en cualquier composición que se aleje de la tonalidad.

En la pura y extrema "atonalidad", debido a que las disonancias no se resuelven en consonancias, el ambiente de tensión y contraste es máximo. Si escuchamos el primer

---

<sup>22</sup> Op. Cit. p. 142

movimiento de los 5 que componen el cuarteto de cuerda OP. 5, obra escrita antes de la era dodecafónica de Antón Werber, la atmósfera atonal es evidente.

La repetición armónica de motivos periódicos en serie, así como la imitación en canon de estas series con una acentuación rítmica distinta, la introducción de violentas disonancias que no apuntan hacia la resolución en consonancias, y las pocas que existen, son debidas al azar de la coincidencia canónica. En efecto como comenta Rudolph Reti:

*"Tampoco se da el caso de que las líneas en canon hayan sido ideadas de forma que aseguren la obtención de una estructura en que la distribución de disonancias y consonancias tenga un sentido intencional determinado, "*<sup>23</sup>

Todo este conjunto de relaciones en constante tensión nos introduce en un lenguaje musical totalmente abierto, donde la "emoción" queda expresada más, como resultado estético que como una nueva valoración acústica, mediante colores y matices dinámicos; al omitir toda relación entre las líneas (aparte de los motivos reiterados), y alejándose del concepto estático y encerrado en sí mismo que constituye propiamente la "armonía", ya sea en la música clásica centrada en su nota fundamental (audible o implicada) o bien, sin tal fundamento en la era moderna, mediante la extensión expansión o indefinición de la tonalidad, abocando a un mundo sin relaciones tonales, sin una idea estructural semántica, que ocasiona a veces, serios obstáculos en la audición, e incluso el rechazo del oyente

---

<sup>23</sup> Op. Cit. p. 118



inteligente al entender que se le está ofreciendo ruido en vez de música. Todo lo cual se debe al abandono del principio temático de la "forma clásica", al vacío estructural que ocasiona la disposición de pocos elementos, unidades mínimas de significado, que se agrupan temáticamente, a la dificultad de mantener el concepto de "forma" como estructura; lo que ocasiona la brevedad de su longitud.

Recordemos a propósito las palabras de Schönberg:

*"Finalmente descubrí que nuestro sentido de la forma era correcto al forzarnos en equilibrar la extrema emoción con una extraordinaria brevedad"*<sup>24</sup>

Este hecho dio lugar a que la música **puramente atonal o aatemática (dodecafónica)** no tuviera éxito, y abocara a una solución intermedia, excluyendo en mayor o menor escala el mecanismo temático y sustituyéndolo por otros métodos de conexión, mediante estructuras basadas en elementos puramente rítmicos, por medio de frases, o bien por una idea serial que a primera vista puede tener la apariencia de poseer configuraciones de motivos entrelazados que a su vez se comportan como unidades mínimas de significado y por tanto como temas.

El principio básico temático de la tonalidad derivó de este modo, hacia una solución intermedia mediante los procedimientos antes citados: extensión, indefinición y

---

<sup>24</sup> Op. Cit. p. 142

expansión de la misma, y cuyo fin fue romper con el concepto de "forma cerrada establecida" lo cual proporcionó la ampliación de los límites de la tonalidad hacia un lenguaje más informal o abierto, que de una forma genérica se reconoce con el nombre de "atonalidad" y que hemos asociado al proceso de ruptura de la forma reconocible en la pintura mediante los mismos parámetros de la música: la indefinición, la extensión, el triunfo de lo pictórico, la huella o masa sobre la línea. En resumen el paso progresivo, por etapas, de una figuración naturalista a otra que paulatinamente se ha ido desligando del referente figurativo, (impresionismo, cubismo, etc.), para llegar a la pura abstracción.

#### 1. 4 CONCLUSIONES DEL PRIMER CAPITULO

Concluimos este primer capítulo afirmando que en ambas artes el proceso constructivo de forma evoluciona desde:

Lo puramente "informal" entendido este concepto no como carente de "forma", pues la forma es substancial y constitutiva de la obra de arte, sino porque prevalecen factores sensoriales e intuitivos más libres que se introducen, añaden o rompen con un sistema convencional y aceptado denominado como "Lo formal", el cual por supuesto, no carece de innovación y creatividad.

Que lo "informal" se constituye así, porque aún no hay un sistema codificado, de pasos establecidos; pues forma parte de los inicios del arte y su naturaleza intrínseca es ser más abstracta que figurativa en la pintura y más "atonal" que tonal en la música.

Que partiendo de la búsqueda de un sistema constructivo de "forma", lo "aformal" da paso a lo "formal" y evoluciona en ambas artes desde la abstracción entendida esta como "síntesis o simbología del referente figurativo "a lo puramente figurativo en la pintura; y en la música, hacia la "tonalidad" propiamente dicha.

Que la "tonalidad" se constituye en ambas artes como fuerza constructiva y unitaria de elementos diversos en un todo unilateral y armónico, basados en un "centro": norma básica que regula y dirige las tensiones entre los signos y que hemos denominado como "tónica visual"(marco proporcionado por la vertical y horizontal del espacio pictórico) y "tónica": nota o notas dominantes que constituyen el principio "temático" de la tonalidad en la música.

Que este todo unilateral y armónico pleno de significado (semántico/reconocible/ y figurativo/ en la pintura, semántico/temático y previsible en la música camina hacia la ruptura del referente figurativo en la pintura y del principio temático de la "tonalidad" en la música; desembocando en la abstracción (pintura) o en la "atonalidad", (música).

Que la "pura atonalidad" no puede existir pues es necesario un mínimo de "redundancia de elementos previsibles y por tanto semejantes" para que la estructura de "forma" exista en una composición.

Hasta aquí, hemos visto que el proceso de apertura de una "forma cerrada", entendiendo el término como lenguaje más o menos sujeto a normas preestablecidas, es debido a otra "forma" de relacionar los signos en ambas artes y que abarca todo el "parámetro armónico" entendido no sólo como la

*"Ciencia de los acordes y de sus enlaces" sino todo lo concerniente a la altura de los sonidos percibida menos como "color" más o menos claro, o como "distancia" más o menos alejada, que como "valor" específico, susceptible de combinarse en términos de intervalos (es decir de grados, tipos de parentesco) característicos y reconocibles (por ejemplo, más o menos consonantes), en términos de escalas, de acordes y de otras figuras tanto sucesivas "melódicas", como simultáneas,*

*polifónicas y puramente "verticales".* <sup>25</sup>

Vemos pues que en música la amplitud del término abarca la forma de relacionarse los signos, en homogeneidad y consonancia: "armonía clásica" o por el contrario, en contraste y disonancia "armonía moderna"; y dentro de estas distintas clases de "armonía", habría que tener en cuenta la forma de agruparse, aditiva o sucesivamente de lo que constituye la melodía propiamente dicha: "armonía melódica", o simultánea y en acordes denominada: "armonía vertical" o estilo en acorde.

Esta última forma, la de agruparse los signos en la música, sucesiva o simultáneamente, es la que vamos a comparar en la pintura con la perspectiva bidimensional o tridimensional, entrando así en el 2º capítulo de nuestro trabajo de investigación.

---

<sup>25</sup> POUSSEUR, Henri. Op. Cit. p. 15

## **2. - CONCEPTO DE "TONALIDAD" EN LA ARMONÍA CLÁSICA Y MODERNA**

"La armonía clásica" es definida en música como estructura parcialmente cerrada, dirigida o limitada a un contorno formal (introducción, desarrollo y recapitulación); está fundamentada en una nota básica: centro, punto de conclusión y reposo, principio y final semejantes a los que tiende todo el discurso musical: (El eterno retorno). Si traducimos al espacio visual su forma, ésta distribuiría los sonidos en un esquema parcialmente geométrico mediante una base unilateral armónica.

En pintura, esta armonía igualmente distribuye los signos visuales en una estructura interna parcialmente cerrada, dependiendo de la más o menos sujeción a normas determinadas<sup>26</sup>. Todas las partes se relacionarían homogéneamente en sentido arquitectónico; es decir sobre una base unilateral armónica, mediante la uniformidad en el color, el ritmo equilibrado y simétrico dando lugar a una lectura fácil y comprensible de la composición.

En la "Armonía Clásica" la búsqueda de la "Tonalidad" de este centro absoluto donde descansan todas las tensiones, es comparable a la búsqueda de la "perspectiva tridimensional"; y el referente figurativo en la pintura, que se alcanza con toda nitidez a partir del renacimiento.

Por el contrario la emancipación progresiva de la tonalidad es comparable al triunfo de la mancha y el color (lo pictórico) sobre el dibujo, a la apertura de un espacio visual,

---

<sup>26</sup> Recordemos la composición triangular de algunas pinturas del Renacimiento Italiano como La Virgen de las Rocas o Santa Ana, la Virgen el Niño y San Juan de Leonardo Da Vinci.

que tiende progresivamente a desligarse del referente figurativo, de las leyes de la "Perspectiva tridimensional" y mostrar la realidad bajo otra perspectiva denominada "sugerida o ilusoria".

### **2. 1 Evolución de la "Tonalidad Clásica y de la perspectiva tridimensional hacia la "atonalidad"**

¿Cómo se lleva a cabo este proceso, desde los albores de la humanidad hasta el alcance de la perspectiva tridimensional y el desarrollo de la "tonalidad?".

Recordemos que el hombre es capaz de captar y abstraer intelectual e intuitivamente lo que ve y oye, mediante signos.

Al comienzo en la prehistoria, ante la admiración de lo no entendible, (fenómenos naturales incomprensibles), el hombre expresaba su capacidad de asombro, mediante signos que paralelamente se correspondían: el sonido, el punto y la huella unidos por el ritmo.

En la música mediante sonidos sujetos a un ritmo que representaba las vibraciones del mundo natural, (viento, agua, lluvia, trueno, relámpago etc.), lo que no impedía el desconocimiento de las leyes que regían una estructura formal organizada.

Se trataba por tanto de un lenguaje musical intuitivo que traducía los fenómenos naturales mediante sonidos, lo que se podría interpretar como melodía puramente rítmica sin cualidad tonal determinada.

En la pintura se encontraría el punto, la huella, el grafismo dispuestos sucesivamente en un espacio el cual compondría una unidad rítmica, que representaba igualmente los sonidos de la naturaleza: viento, agua, trueno, tormenta, etc.

Conforme va desarrollándose la inteligencia humana y su capacidad de representación, el ritmo se convierte en melodía, y



el punto se sucede aditivamente (línea) delimitando una forma cerrada que intenta copiar la realidad.

La línea melódica se modula en diferencias de tono y altura, se relaciona con sonidos semejantes; en una palabra, se armoniza, puede ser captada por el oído toda ella como una unidad donde los sonidos se relacionan; Así ocurre con la monodia= Una sola voz; igualmente la línea gráfica, se modula en intensidad y trayectoria (tono y altura) (hacia arriba o hacia abajo), y puede ser reconocida por la vista como un todo cerrado que configura aún una forma simbólica por tanto abstracta, cerrada y relacionada. (Arte gótico).

En los albores del renacimiento (arte nova, siglo XIV), la línea melódica se configura como polifonía imitativa al principio y después contrapuntísticamente, se encamina hacia la "tonalidad" melódica y armónica, comparable a los inicios de la búsqueda de la perspectiva tridimensional en la pintura: apertura de los fondos arquitectónicos y paisajes que sugerían una cierta idea de profundidad, aunque ésta aún no se atenga a leyes científicas, sino más bien sea un recurso compositivo utilizado en beneficio de la claridad expositiva.

En el renacimiento "la tonalidad" y la perspectiva tridimensional se asientan como respuesta científica a un mundo que hasta entonces se había interpretado intuitivamente o "teológicamente".

A partir del renacimiento la "tonalidad" y la figuración tridimensional y lineal "de un arte sujeto a unas normas más o menos codificadas o cerradas se va haciendo cada vez más informal o abierto en los términos que hemos expuesto,

dirigiéndose hacia la "atonalidad o abstracción"<sup>27</sup>, y conduciendo a la pintura a la ruptura progresiva de la "forma reconocible" y a la música a la indeterminación y pérdida del predominio melódico (formas de un contorno claramente perceptible) hasta otras que, por un concepto distinto de "tonalidad armónica" no pueden ser claramente perceptibles y por tanto imposibles de reducir a un simple contorno formal.

Esto nos lleva al siguiente epígrafe:

---

<sup>27</sup> El término de atonalidad, como hemos dicho repetidas veces, encierra todas aquellas tendencias que se alejan de un centro tonal. Se toma el término globalmente aunque teóricamente la "atonalidad" como técnica musical se refiera a la tendencia iniciada por Schönberg con la libre utilización de la disonancia y la posterior formulación de la técnica dodecafónica.

## **2. 2 Análisis del Binomio: tonalidad-figuración-perspectiva tridimensional, atonalidad-abstracción-perspectiva sugerida o ilusoria, bajo los criterios de lo "formal e informal**

A modo de resumen compararemos: **MÚSICA Y PINTURA** bajo dos criterios fundamentales que el hombre tiene de "**LO FORMAL E INFORMAL**".

Cuando la dinámica: (Modo de manifestarse las cualidades perceptibles de lo que vemos u oímos, toma una **FORMA** fácilmente reconocible (pintura) y previsible (música), nos estamos refiriendo a la "**estructura formal parcialmente cerrada** <sup>28</sup> **en el campo de la Pintura y parcialmente tonal en el campo de la Música (clásica en ambas artes)**" Si por el contrario, lo que percibimos u oímos no es tan fácilmente reconocible o previsible, la estructura de ambos lenguajes es "**informal**

---

<sup>28</sup> Nos remitimos a la nota p. p. n° 3 (p. 18) y 4 (p. 19) y añadimos que, el concepto de "forma"connatural a la obra de arte, siempre ha de existir pues lo contrario sería un todo amorfo carente de orden y por tanto de relación. Partiendo de que el arte es esencialmente "evolutivo", siempre existe una puerta abierta a la innovación por parte del artista, que sobre lo conocido, amplia, perfecciona, omite u modifica. La búsqueda y expansión de la "tonalidad"llegó a ser cultivada y perfeccionada por los clásicos, en la "arquitectura de la forma"que llegó a ser insuperable.

parcialmente abierta, <sup>29</sup> tiende hacia la "atonalidad" en el término que hemos denominado hasta ahora y es más libre respectivamente.

Es interesante mencionar las aseveraciones de Umberto Eco en su Obra abierta sobre cómo se percibe esta dinámica en la obra de arte, al tiempo que ampliamos con otra visión lo dicho hasta ahora sobre el "valor de información" que va unido a un mensaje.

*"El significado de un mensaje (y es mensaje comunicativo también la configuración pictórica que precisamente no comunica referencias semánticas, sino una suma dada de relaciones formales perceptibles entre sus elementos) se establece en proporción al orden, a lo convencional y, por tanto a la "redundancia" de la estructura. El significado*

---

<sup>29</sup> Esta nota amplía la anterior. Si hemos dicho que la obra de arte es parcialmente cerrada, en la medida que da cabida a elementos y cambios nuevos, estamos afirmando en cierto modo que cualquier proceso de cambio, es apertura. La forma con referente figurativo, lo es parcialmente en la medida que existe un proceso de síntesis, ya sea porque se desconoce el modo de representación del objeto en su tridimensionalidad, ya sea porque se representa de esta forma intencionadamente. (Arte gótico-canto gregoriano). La "síntesis" participa del concepto de lo "abstracto". El sistema modal del canto gregoriano, por su estado primitivo, participa igualmente de este concepto abstracto de la síntesis. El discurso melódico del canto judío, cristiano después o canto llano y posteriormente denominado romano y gregoriano, está carente de una forma sistematizada de composición. Derivado del discurso en prosa o en verso de los textos bíblicos en los que la palabra es elevada hasta su mayor grado posible de solemnidad, gracias a la tensión de la voz, el diálogo de los monjes y su ritmo libre en la vocalización, está casi carente de forma compositiva sistematizada. La propia naturaleza de esta música se opone a ello: no se "compone" se reproduce tal y como se ha recibido. En cierta medida la carencia de "forma melódica precisa y sistematizada hasta mediados del siglo IX" en que se impuso la necesidad de codificarlo por escrito, nos está hablando también de su carácter inmovilista y cerrado mantenido por la Iglesia en pro de evitar interpolaciones que dañaran su sentido religioso.

*es tanto más claro e inequívoco cuanto más se atenga a reglas de probabilidad, a leyes de organización prefijadas y reiteradas a través de los elementos previsibles".* <sup>30</sup>

La probabilidad de las estructuras imprime carácter de "tonalidad", es decir imprime unidad a un grupo, contribuyendo de este modo a la creación de una forma más o menos perceptible o audible dependiendo de su más o menos frecuencia en el discurso plástico o musical, independientemente de que exista un centro tonal o tónica visual unificante.

En el ejemplo del cuarteto de cuerdas Op. N° 5 de Webern citado anteriormente, el vestigio de tonalidad es evidente a pesar de que no exista una tónica unificadora,

*"el enfático retorno del motivo o intervalo DO-DO a su disposición original crea el efecto de unidad constructiva de efecto algo, similar al del retorno de la tónica"*<sup>31</sup>

Vengo a decir con esto, que la reiteración de unidades aunque mínimas de significado, proporcionan equilibrio y por tanto efecto de "tonalidad" en las obras que más se alejan de ella, algo similar ocurre en la pintura. La búsqueda del equilibrio en las irregularidades del ritmo o en las masas de color carentes de significado semántico, proporciona unidad estructural y un efecto de "tonalidad", como la relación de una

---

<sup>30</sup> ECO, Umberto: *Obra Abierta*. Ariel. Barcelona 1984. p. 206

<sup>31</sup> RETI, Rudolph. Op. Cit. p. 120

forma real subyace en la abstracción más evidente.

De este modo, en el arte contemporáneo se intenta romper las leyes de la probabilidad para introducir constantemente incertidumbre y originalidad, (en otras ocasiones = caos gratuito) ensanchando los límites de la tonalidad y del referente figurativo, reduciendo el principio temático, o desprovveyendo de significado semejante a la forma visual. Tal proceso se consigue forzando excesivamente los elementos rítmicos y armónicos a costa del elemento melódico o prevaleciendo el esbozo, la huella, la mancha, la masa y el color sobre el dibujo, superando mediante la conjunción de voces simultaneas, la gravedad de la consonancia formal y unificando bajo una sola rúbrica los elementos verticales y horizontales, la armonía y la melodía; con lo que desaparece así la distinción de la perspectiva bidimensional y tridimensional, y de la figura del fondo. De esta forma se pretende que la información vaya dirigida a romper el contenido semántico de una música y una pintura convencional, prefijada y en cierta manera determinada para dar un mensaje totalmente estético.

A propósito de lo que acabamos de exponer, es oportuno hacer referencia a otro texto de este autor anteriormente citado:

*"En cambio el arte contemporáneo parece que persigue como valor primario una ruptura intencionada de las leyes de probabilidad que rigen el discurso común, poniendo en crisis sus supuestos en el momento mismo en que se vale de*

*ellos para deformarlo".*

O por el contrario se atiende:

*"A leyes inesperadas y relaciones originales, fundiendo así estrechamente y genialmente el contenido semántico con los sonidos y con el ritmo general de la frase, para hacerla nueva, intraducible, vivaz y persuasiva (capaz, por consiguiente de dar al oyente gran cantidad de información que, sin embargo no es una información semántica como para enriquecer la conciencia de los referentes externos implicados, sino información estética, información que se vierte sobre la riqueza de esa forma dada, sobre el mensaje como acto de comunicación dirigido principalmente a comunicarse así mismo".* <sup>32</sup>

Se deduce de estos comentarios que el referente previsible y figurativo en la música y pintura respectivamente, va unido al valor semántico de la información lo cual está relacionado con el nivel de frecuencia con que aparecen los temas en la música, o referencias reales en la pintura. Por el contrario la eliminación gradual o parcial del principio temático (música) o del referente figurativo (pintura), nos conduce a la información estética de los signos, independientemente de su significación a algo existente (pintura) o previsible (música):

---

<sup>32</sup> ECO, Umberto: *Op. cit.* p. 207

### **2. 3 El referente previsible en música y el referente figurativo en la pintura. La abstracción y la síntesis y la no previsión en música y pintura.**

Hemos visto hasta ahora, que en el lenguaje de ambas artes, los signos (sonidos, acordes, líneas, manchas, color etc.), se pueden combinar de dos formas distintas: Una, con información semántica que alude a referencias externas (realidad exterior) (pintura) o pasajes sonoros (música) que el espectador o auditor reconoce fácilmente; otra, con información no semántica: (no alude a algo que el espectador reconoce haber visto u oído sino que el significado es intrínsecamente estético, el signo o símbolo sonoro tiende a comunicarse a sí mismo.

Me explico, si pudiéramos ver la música, (lo previsible) hace reconocer fácilmente estructuras sonoras que se han escuchado anteriormente (temas), creadas centrando una frase, un grupo, una pieza entera sobre una nota básica con la cual se inicia y se finaliza el grupo, a la cual relaciona el oído todas sus partes, por la participación, a su vez, del grupo frase o período musical-temático-semántico y por tanto comparable a lo semejante, (formas reconocibles parecidas a la realidad en las artes visuales, pintura y arquitectura).

Se deduce pues: **QUE LO SEMEJANTE EN PINTURA ES COMPARABLE A LO PREVISIBLE EN MÚSICA, Y QUE LA ESTRICTA TONALIDAD QUEDA ASOCIADA A UN ARTE PICTÓRICO ESENCIALMENTE FIGURATIVO Y LINEAL.**

Por el contrario, la no previsión en música está unida a la variabilidad y ruptura de estas unidades sonoras. Los conceptos de tema y de organización de la obra en frases, períodos, etc., se sustituyen por un conjunto de notas complejas



o células a modo de "sílabas" o letras (lenguaje escrito), o unidades formales: manchas, esbozos o huellas (pintura), sin contenido semántico en el caso de la música, debidamente clasificadas y catalogadas por parámetros sonoros con relación al timbre, al espesor: densos, saturados blancos, pobres, ricos, brillantes, claros u oscuros etc., y dispuestos, como afirma Francisco José León Tello, en su obra Teoría y estética de la música:

*"Mediante macroestructuras y microestructuras dispuestas por tres procedimientos: preparación, montaje y mezcla que configuran la partitura no como un absoluto invariable, sino en forma móvil y aleatoria"*<sup>33</sup>

Es obvio, que una sílaba o un esbozo no quieren decir nada (semejante a) si no se organizan en una frase con significado lógico o en una forma parecida a algo que existe en la realidad. Se subraya, pues, que ambos conceptos: semejante y parecido, nos remiten a la idea de mimesis, según la concepción de la estética desde la Grecia clásica.

En la literatura y en las artes visuales sucede algo similar: las figuras estilísticas rompen el sentido real de la prosa convirtiéndose en (poesía) así como la abstracción se separa de la representación objetual de la realidad. Por tanto, la "**SÍNTESIS**" vehículo para llegar a la abstracción es utilizada como medio para romper con la forma (con referencia figurativa) en la pintura y previsible y "**TONAL**" en música.

---

<sup>33</sup> LEON TELLO, Francisco José. *Teoría y estética de la música*. Taurus. Madrid 1988. p. p. 81-83.

Para clarificar lo dicho y exponerlo en forma concluyente,  
pasamos al epígrafe que sigue:

## 2. 4 CONCLUSIONES DEL SEGUNDO CAPÍTULO

### 2. 4. 1 Características de la estructura "formal parcialmente cerrada tonal-previsible en música y figurativa en pintura.

El **¿POR QUÉ?** de que esta estructura sea fácilmente reconocible y previsible tanto en pintura como en música se debe a los siguientes postulados:

1. - Responde a una **FORMA RACIONAL** con un diseño lógico que sigue normas precisas y determinadas.

2. - En pintura, esta **forma** pertenece al mundo de lo real por su valor (semejante o igual a la realidad).

3. - En música (**la previsión**) responde igualmente a esquemas de semejanza e igualdad, por la "**REPETICIÓN**" de unidades sonoras que el auditor reconoce fácilmente.

Por otra parte:

Esta estructura organiza los elementos de la composición plástica y musical mediante el "**RITMO**".

Lo que significa:

1. - Una concepción cíclica y periódica de los entes compositivos en el tiempo (música) y en el espacio (pintura).

Ello contribuye a percibir los signos organizados en una forma geométrica (**principio y fin semejantes**) regular y simétricamente, encauzados por el ritmo, y subordinados a un

**CENTRO-TONAL (MÚSICA) O TÓNICA VISUAL (SECCIÓN ÁUREA PINTURA)**

donde se desarrollan las ideas principales que constituyen los temas en las cuales se concreta la intención expresiva del autor.

2. - Una armonía General expresada por la proximidad y combinación de signos o símbolos sonoros semejantes para producir un efecto de totalidad y acabado infinitos.

3. - Dinamismo estático, producido por fuerzas y tensiones que se equilibran perfectamente transmitiendo al perceptor de la obra la sensación de relajación y reposo que dimana de la resolución de los entes compositivos en la tónica: sonido global absoluto (música) o sección áurea: (Zonas del cuadro) donde se ubican las partes esenciales de la composición. Ésta última, basada en relaciones proporcionales entre los lados del espacio-formato, contribuye a que los elementos de la composición guarden una estrecha relación y equilibrio perfectos.

Precisamente, como comenta Rudolf Arnheim, estamos de acuerdo en que:

*"El ojo humano, frente a la sección áurea, permanece sosegado, remitiendo al cerebro una sensación de ritmo constante e indefinido que proporciona una íntima satisfacción psicológica fruto de la visión de una obra bella".* <sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual*. Alianza Forma. 1986. p. 449.

4. - Movimiento rectilíneo en la percepción de los signos. En pintura traducido por la facilidad de aprehensión de los mismos, ya que los esquemas de representación de las formas por los valores de la luz y el color esta sometido a una estructura lineal y geométrica.

En Música, los símbolos sonoros igualmente se suceden lineal y sucesivamente, lo que contribuye a predecir con mayor facilidad la información musical. El placer y la atención del oyente se producen precisamente por la espera de determinadas resoluciones del desarrollo musical sobre la Tónica.

Los enunciados hasta hora expuestos tratan de definir claramente el concepto "DE LO CLÁSICO": Estructura Cerrada, dinamismo estático, equilibrio simétrico, normas y leyes precisas, en definitiva control RACIONAL DE LA FORMA, lo cual no excluye que el concepto "DE LO CLÁSICO" pueda ser hoy en la actualidad más amplio, entendido como creación capaz de repercutir en un nuevo entendimiento de la realidad.

Por el contrario, y como contraste exponemos en el siguiente apartado las aportaciones que se detallan:

#### **2. 4. 2 Características de la estructura "informal" parcialmente abierta en ambas artes.**

La **ESTRUCTURA INFORMAL** no responde a un diseño o contorno formal determinado, sigue igualmente un diseño lógico manifestándose totalmente libre y abierta, rompiendo las normas establecidas y creando las suyas propias.

Los entes compositivos se organizan igualmente en música como en pintura mediante el "**RITMO**" tomando una **FORMA ABIERTA O LIBRE**.

Lo que significa que:

1. - Se modifican los postulados de la **FORMA CERRADA\_CLÁSICA**.

2. - **EL ESPACIO RECTILÍNEO SEMEJANTE O IGUAL A LA REALIDAD** (la facilidad con que percibimos la información: reconocemos lo que vemos u oímos por su parecido a algo que hemos visto u oído anteriormente) es sustituido por un nuevo espacio **CURVO CONCRETO Y ABSTRACTO**, que en el ámbito de la percepción visual y auditiva es fruto de la mayor o menor posibilidad de predecir la información musical o plástica.

3. - **CARÁCTER MULTIPOLAR ASIMÉTRICO**: Ruptura de la inercia psicológica: el auditor se siente constantemente atraído por diferentes polos de interés.

4. - El diseño musical y pictórico adquiere la **"FORMA DE**

**CONSTELACIÓN**" que se ofrece como un campo de posibilidades (y no como la totalidad indiferenciada de las posibilidades de la música clásica); De forma que el auditor-espectador puede moverse con total libertad creando las relaciones que más afines le sean.

5. - la **LÓGICA DE LA NECESIDAD**, del arte clásico en general es sustituida por la **LÓGICA DE LA POSIBILIDAD** del arte abstracto, que implica por una parte **"ACTIVIDAD"** del que ve y oye por el acto continuo de aprehensión y comprensión de que es objeto, dando lugar a un **DINAMISMO ABIERTO SIEMPRE CAMBIANTE = (INDETERMINISMO) (LIBERTAD CONSCIENTE) (MÚLTIPLES SOLUCIONES)**

6. - La Ruptura del **"VALOR SEMEJANTE O REAL "**en la imagen visual y del **"ISOMORFISMO EN LA (MÚSICA TONAL)** hace que el discurso visual o auditivo no gravite sobre un polo de atracción hacia el que se dirigen las tensiones organizativas de los signos, sino que cada **"TEMA MUSICAL" O "PARTE O SECCIÓN DEL CUADRO"** tiene una dignidad autónoma propia, es decir funciona como un todo dentro del todo, música dentro de la música o cuadro dentro del cuadro. <sup>35</sup>

7. - Frente al **"CARÁCTER CUANTITATIVO"** de la música y pintura clásica, que establece (módulos de orden y simetría, teoría matemática de las proporciones redundancia que prevé previsión en el discurso); la pintura y música **ABSTRACTA** como **"OBRA ABIERTA"**, posee un carácter más **"CUALITATIVO Y PARTICIPATIVO"**: la información va dirigida al auditor (que oye)

---

<sup>35</sup> GALLEGO, Julián. *El cuadro dentro del cuadro*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid. 1991. (Pasim pp. 9-23).

y al espectador (que ve) como una posibilidad de significados, desencadenando el "**FACTOR SORPRESA**", al introducir incertidumbre y originalidad, liberándose así de las predicciones y enriqueciendo al auditor psicológicamente.

Se deduce de este análisis (**FORMAL**), que cuanto más se limita **LA CREACIÓN en ambas artes**, a lo puramente intelectual, siguiendo a veces una lógica preestablecida y deductiva, el índice de abstracción y síntesis es menor; por el contrario éste es mayor, cuando ésta se apoya en lo puramente imaginativo e intuitivo.

Así pues, el uso peculiar de **FORMA CERRADA O ABIERTA**, ha dado lugar a los diferentes estilos, que se manifiestan siguiendo estas cualidades del pensamiento humano.

Aclaro por si hubiera duda, que el concepto abstracto de "**FORMA**" es aplicable al uso de la forma determinada, lógica, real, intelectual o por el contrario a esa otra forma indeterminada e irreal que se escapa de lo establecido y de la norma.

Al puntualizar estos dos postulados, de ninguna forma descarto el método matemático deductivo y de análisis en los movimientos modernos en ambas artes. El uso de la forma abierta abstracta o libre, supone igualmente, un método racional de análisis y síntesis, fruto no sólo de la facultad puramente intelectual del ser humano, sino de esas otras capacidades subconscientes, latentes, que provienen de la intuición, de todo cuanto se llama caracteres "**PSI**".

Sobre este particular, cito textualmente algunos comentarios del compositor actual **KARLHEINZ STOCKHAUSEN**,



En relación con la evolución de las estructuras musicales, la pregunta que se plantea es, si siempre ha existido una determinada organización del material musical y en que estado se encuentra actualmente; la respuesta nos la proporciona el citado compositor:

*"Después del Renacimiento, las facultades puramente intelectuales se han vuelto cada vez más importantes y al final lo han sido tanto que las capacidades psíquicas, facultades sobrenaturales (La telepatía todo cuanto se llama caracteres "psi", la transmisión de pensamiento, la comunicación sin palabras, es decir a través de vibraciones, todo ello no se ha tenido en cuenta). El hecho intelectual era tan importante que naturalmente la música lo reflejaba también". <sup>36</sup>.*

Otra cuestión que se plantea es la de la música compuesta a partir de los ordenadores la conocida como (música electroacústica), a propósito de lo cual aportamos la siguiente cita:

*"El hombre ha construido una máquina de pensar, que puede establecer cadenas lógicas más complejas que el cerebro. . . . El resultado será una música que reproduce las capacidades intelectuales pero no las facultades intuitivas. ". "Hay pues estructuras que*

---

<sup>36-37</sup> ALBERT, Monserrat. *La música contemporánea*. Salvat. Barcelona. 1973. Pp. 16-20

*proviene de la intuición".* <sup>37</sup>

Respecto al papel del azar en la composición musical, nos dice:

*"El mismo que desempeña en la teoría de la relatividad o en la estadística. Creo que las palabras "predeterminado" y "azar" no son más que dos aspectos de la misma cosa. Nos atenemos a lo previsible, a la ley, al cálculo de probabilidades. En el detalle, por el contrario nos atenemos al "azar", esperamos que la vida ofrezca un cierto juego, que llueva hoy y no mañana etc. El lado aleatorio, lo indeterminado se esconde en nuestra naturaleza".*

*"Parece ser que en la música y durante mucho tiempo, se ha excluido el azar; sería muy natural. Esto se debe al hecho de que la música occidental fue construida a partir del renacimiento de forma cada vez más racional, más intelectual y el azar ha sido excluido de ella".*

*"En los años 50, tanto yo como otros compositores introducimos el azar, dirigido, controlado en la música, como una prolongación del concepto clásico de una música*

*determinada*". <sup>38</sup>

KARLHEINZ STOCKHAUSEN, entusiasta admirador de los Quatre études de rithme de Messiaen, acumuló durante las décadas de los cincuenta y sesenta un deslumbrante conjunto de experiencias compositivas y reflexiones estéticas, que apuntaban a la universalización de la organización musical, estableciendo el concepto de serie, aplicada a parámetros hasta entonces tan imprevistos como el "espacio musical", disponiendo de un bagaje - compositivo y estético dirigido a la síntesis total en la que su música se erigiera en la voz del universo.

Su obra "Stimmung" que significa "afinación" "Atmósfera, ambiente" y aún mejor "estar en consonancia con" (sin olvidar que "Stimme" equivale a "voz", está basada en una serie de seis tonos extraída de los armónicos de la nota fundamental de si bemol, en estricto orden ascendente: si bemol, fa, si bemol, re, la bemol y do utilizados como notas fundamentales, que a su vez generarán sus propias series de armónicos. La obra es presentada de una forma ritual. Seis intérpretes permanecen sentados en el suelo, en círculo y en posición meditativa, mientras a lo largo de la obra, van pronunciando extáticamente los nombres de varios dioses de culturas muy distintas, desde la azteca hasta la polinesia, pasando por la india, la persa, la hebrea o la aborigen australiana. A este "texto" mágico ritual, de alcance universal, se añaden varios poemas amatorios del propio Stockhausen. Al inicio de cada una de las cincuenta y una secciones en que se divide la obra, el cantante responsable de la sección introduce un nuevo "modelo", es decir una nueva

---

<sup>38</sup> ALBERT, Monserrat. *La música contemporánea*. Salvat. Barcelona. 1973. Pp. 16-

melodía de armónicos, a la cual el resto de las voces deberá acercarse progresivamente hasta "consonar" con su introductor, momento en el que dicho cantante cede la dirección a otro, quien a su vez introducirá otro modelo para obtener de nuevo una identificación, una asimilación de todas las voces. <sup>39</sup>

Esta "identificación" este "consonar con" de todas las voces responde a una abstracción sintetizada del sonido que se eleva como "mantra" de adoración: ecos del universo aislados y armonizados en melodías, donde el azar, la libre interpretación, la intervención del espacio induce a que el espectador se sienta implicado como intérprete activo en la composición.

Como ejemplo de correspondencia plástica, la visualización sinestésica de esta composición, podría ser representada como una instalación de cuadros o ambientes cerrados, carentes de representación objetual y con una misma iluminación la cual progresivamente asciende, (aumenta de tamaño), a partir de los cuatro puntos cardinales hacia el centro), acoplándose a la nota fundamental de "si bemol". [\(V. D. A. 2 a 5\)](#).

Existe pues, una lógica en la organización del material musical controlada y sujeta a leyes universales, que responde a la concepción de dos espacios diferentes. Uno regido puramente por la razón (el espacio clásico renacentista); otro, el de la intuición unido más al concepto del espacio curvo del arte contemporáneo.

Así pues, desde un centro tonal, que unifica a las partes y que regula la jerarquía sonora y plástica, se pasa a dar

---

<sup>39</sup> Citamos este texto tomado casi literalmente de Miquel Desclot, escrito para el catálogo del 48 "Festival internacional de música y danza" de Granada, donde esta obra fue representada en el Monasterio de San Jerónimo el 20/06/1999.

importancia a otros "centros" que como entidades armónicas independientes actúan como "tónicas", que se diferencian pero unifican, se contraponen, se cruzan, recubren y en las que, aunque el oído puede establecer una relación de parentesco tonal, al constituirse como subgrupos dentro de un solo diseño, se convierten en espacios dentro de otro espacio con vida propia e independiente.

### **2. 4. 3 Características del espacio rectilíneo/clásico/renacentista y curvo contemporáneo en la pintura, comparados con la evolución de la tonalidad en la música.**

Sobre cómo ha evolucionado el espacio clásico rectilíneo y cerrado, a ese otro espacio más abierto y participativo, Pierre Francastel hace toda una apología que es interesante citar, pues nos aclaran conceptos sobre la evolución similar de la "armonía vertical" y que vamos a comparar con la perspectiva tridimensional en la pintura.

El espacio clásico renacentista

*"No es la mejor transposición posible del espacio, sino una expresión particularmente feliz de la figura del mundo para una época y un grupo de hombres dados."*<sup>40</sup>.

En la medida que las concepciones matemáticas físicas y geográficas evolucionen progresivamente en una sociedad, este espacio irá cambiando. Desde el renacimiento hasta el impresionismo, se mantiene reglamentado y cúbico en su estructura interna, conservando cuidadosamente el encuadre, los planos el desglose e inclusive los esquemas de composición.

Líneas de fuga construidas desde un punto de vista único, donde hipotéticamente se sitúa el artista, y desde donde procede la luz, externo a la tela y simétrico al punto de unión de paralelas en el interior del cuadro.

---

<sup>40</sup> FRANKASTEL, Pierre: *Sociología del Arte*. Alianza Forma. Madrid 1975. p. 154

Los avances hacia una nueva forma de concebir este espacio se plantean cuando el hombre deja de considerarse como un actor en el teatro del mundo (dentro de un marco fijo para ser observado desde el exterior), <sup>41</sup> y se pone en contacto directo con las cosas, tomando parte activa en el universo que lo rodea, para analizarlo científica y empíricamente.

Para ello utiliza sus conocimientos sobre óptica, representando la imagen en el cuadro como si el ojo fuese un proyector que la amplía o la disminuye convirtiéndola en un primer plano o en una visión fragmentaria del mundo.

Recordemos las "Series de bailarinas y acróbatas" de Degas que coloca a sus modelos sobre un fondo indiferente, aproximándolo al espectador con la intención de que éste lo palpe con sus ojos y manos. (V. D. 123).

*"Las relaciones entre forma y luz, el problema moderno de la triangulación, los valores táctiles y la representación polisensorial del espacio" comienza a tener importancia. <sup>42</sup>*

Estas conquistas en los esquemas de encuadre y composición fueron ampliadas por un nuevo sistema de representación de los objetos destruyendo la línea y sustituyendo los límites de la forma con la mancha y el color.

Del sistema lineal clásico del dibujo se pasa a la concepción pictórica del signo, como dice Francastel:

---

<sup>41</sup> Velázquez rompería esta estructura al introducir al espectador dentro de su cuadro las "Meninas", pues si los reyes nos miran desde el espejo del fondo, es que están detrás de nosotros, espectadores.

<sup>42</sup> FRANKASTEL, Pierre: Op. cit. p. 163

*"El contorno ya no es más que un trazo apenas sugerido a través de la mancha de color triunfante".* <sup>43</sup>

*"El paso decisivo se da el día en que Cézanne renuncia a llevar al cubo escenográfico el conjunto de sus composiciones, partiendo del culto de la sensación, aguda en su caso, al punto de intolerable, construyendo a partir de la misma, un universo ya no de imitación y de reverencia, sino limitado, orgánico, fragmentario, y significativo no ya por su generalización sino por su verdad particular.*  
„44

Invirtiendo el significado de los objetos Cézanne convierte a una manzana en algo inaccesible y a una montaña en algo maleable y deformable a voluntad. Van Gogh, otro de los grandes revolucionarios del espacio clásico, agregó la noción de que un color puro, sin aditivos, ni mezcla, ni tratado mediante el claroscuro para mostrar lejanía, posee en sí todos los valores de sugestión con relación a las tres dimensiones clásicas de espacio. Recordemos que Léger prolongando las teorías de Van Gogh, con su rectángulo elástico avanza el concepto del color aplicándole directamente cualidades de profundidad y perspectiva, según la distancia en que se ubiquen en la superficie bidimensional del cuadro.

---

<sup>43</sup> FRANKASTEL, Pierre: Op. cit. p. 166

<sup>44</sup> FRANKASTEL, Pierre: Op. cit. p. 169



Si Léger crea un espacio plano, lineal, liso y sólido que se aleja de los límites del sujeto que observa. Picasso crea un espacio curvo y cercano al sujeto, que no descansa como en Degas o Renoir en un centro, sino en la relación, yuxtaposición, y conexión de las partes que lo componen. Exponemos a continuación sobre esta concepción lineal y horizontal, nuestra investigación en pintura y música.

Pintura: Fernand Léger. *Composition aux trois figures*. (182x282 cm. París, Musée National d'art Moderne)

Música: El Canto del lama. "Deseos para el despertar". "La llamada al lama lejano". ) ([V. D. A. 11 a 13](#)).

Pintura: Pablo Picasso: Retrato de mujer, 1910. Óleo sobre lienzo. (100, 5 X 81, 4 cm. The Museum of fine Arts. (Boston). Hombre con pipa, 1911. Óleo sobre lienzo ovalado 92x72 cm. Kimbel Art Museum. For Worth Texas. Violín, pipa, vaso y ancla, 1912. Óleo sobre lienzo ovalado. 81x54 cm. Galería Narodni. Praga. <sup>45</sup>

Música: De la Consagración de la primavera, la Danza sagrada de Stravinsky. ([V. D. A. 6 a 10](#)).

Para que lo entendamos mejor, en Léger la visión espacial es instantánea, coherente, constituye un bloque; en Picasso por el contrario es sucesiva y serial.

¿Qué quiere decir esto en relación con la evolución de la "tonalidad musical" hacia otras tendencias que se alejan de

---

<sup>45</sup> Todas estas obras de Picasso, pertenecen al catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía, del 29-1-87 al 13-3-88 titulada "El siglo de Picasso". Pp. 47, 49, 51.

ella, y que de forma general se han denominado "atonales".<sup>46</sup> Sea por ejemplo la bitonalidad, tónicas fluctuantes o multitonalidad. De forma sintética todos estos efectos musicales, se encaminan a cambiar el sentido de la tonalidad armónica clásica, basada en un "centro" para dar importancia a cada una de las partes; éstas como ideas tonales relacionadas se suceden a través de la composición, ya sean por la mezcla o combinación de dos o más triadas o de varios complejos armónicos como ocurre en Debussy: (bitonalidad empleada en obras de Strauss, Mahler etc., con algún lejano antecedente en Beethoven), ya sea por la yuxtaposición contrapuntística de dos líneas musicales basadas en distintas escalas diatónicas (politonalidad al estilo de Stravinski, Busoni, Milhaud etc.); o por el empleo de elaboradas combinaciones horizontales de distintas tonalidades o combinaciones verticales de acordes que actúan como líneas tonales independientes, que se mantienen unidas entre sí por una especie de relación de consonancia). En cada una de estas ideas, el oído descubre ocultas relaciones entre varios puntos de un tejido melódico o contrapuntístico. La audición no es directa, basada en un solo centro que absorbe todas las tensiones, sino que el poder gravitatorio descansa sobre diversos pivotes armónicos, que se simultanean y neutralizan siendo a veces indiferente el que cualquiera de ellos fuese la "tónica conclusiva".

A ello me refiero cuando se compara la visión directa,

---

<sup>46</sup> Aclaremos de nuevo el concepto de "atonalidad" según el Diccionario de la música de Manuel Valls Sorina. Edt. Alianza. Madrid 1986. p. 18. "Que no sigue las normas de la tonalidad". Durante mucho tiempo el término se aplicó casi exclusivamente a las producciones de la escuela "vieneses" (Schönberg, Berg, Webern) que al utilizar indistintamente los sonidos del total cromático de la escala temperada (12 semitonos) prescindieron de la jerarquía sonora impuesta por la tonalidad. Si nos atenemos al concepto dado, la escala de tonos enteros

estática de un espacio visual más o menos figurativo, subordinado a un centro con aquella otra visión, a) que se sucede por partes, b) que gira sobre si misma, c) que fluctúa entre distintos centros y d) que a la vez mantiene una relación tonal y en consonancia.

Estas dos constantes "visión y audición en bloque" (subordinación a un centro) y "visión y audición en serie" (varios centros relacionados tonalmente) son dos constantes en la expresión de los signos en ambas artes.

De igual forma que la expresión lineal y melódica, (armonía horizontal) pictórica, y la armónica (armonía vertical) de la forma, constituyen dos manifestaciones distintas de concebir la perspectiva.

Sobre estas coordenadas espaciales, analizaremos asociando los distintos espacios (musical y pictórico) desde el Arte prehistórico al expresionismo, estilo en el que nos situamos como antesala al arte abstracto en general.

---

o pentatónica y los modos gregorianos, son variantes de las infinitas estructuras atonales que pueden darse. "

### 3. - CONSIDERACIONES DE LA ARMONÍA Y PERSPECTIVA EN EL ESPACIO MUSICAL Y PLÁSTICO DESDE EL ARTE PREHISTÓRICO HASTA EL RENACIMIENTO. CONCLUSIONES Y EJEMPLOS DEL TERCER CAPITULO.

Observemos pinturas del "Arte Prehistórico": Reproducción del panel principal de Cogul o roca de los muros, (Lérida) y veamos las analogías que existen a con las músicas ancestrales de los actuales primitivos o con cualquier música contemporánea. (Volvamos a escuchar la música religiosa de los Lamas (Monjes Tibetanos)). <sup>47</sup> [\(V. D. A 14 a 15\)](#).

Su origen mágico religioso, nos pone en contacto con el universo: música y pintura horizontal, petrificada, reiterativa por el ritmo, lineal: Sin perspectiva (imagen esparcida sobre un mismo plano visual), que se sucede en línea recta recitativamente. (Recordemos que el mantra es una fórmula religiosa escrita en sánscrito cuya repetición reiterada como vibración sonora está más cerca del ritmo recitativo de una oración con pocas variaciones en la melodía, armonía y timbre).

Música que recorre el espacio sonoro con una única melodía que a veces imita el sonido del viento, o el sonido de las olas filtradas por la luz del sol. Escuchemos registros digitales de sonidos ejecutados por ordenador (Música electrónica realizados por JEAN-PAUL-BATAILLE <sup>48</sup> y comparémoslos con otra obra

---

<sup>47</sup> C. D. *El Canto del Lama*. "Deseos para el despertar". Audición n° 4: "La llamada al lama lejano". 24. 36. Dirigido por Jean-Michel Reusser para taktic-Music. 1994.

<sup>48</sup> C. D. *Water-Wind-Fire-Earth*. (El Agua- el viento-el fuego-la tierra). Realización JEAN-PAUL-BATAILLE. Mezcla y sonorización (Jean-Paul-Darras) Estudio Ramses (París). Estudios de Resonancia (Pierre Dechamps). Audición n° 6 y 70. "Chapoteo del agua en una gruta". Pintura: Signos tectiformes de la Cueva

pictórica del arte prehistórico: Signos tectiformes de la cueva del Castillo. Puente Viesgo. Cantabria. (V. D. A. 16 a 20)

Podríamos sacar conclusiones en el ámbito visual y auditivo como estas:

Música concreta, esquemática, irreal, etérea, estática y a la vez expresivamente dinámica, atemporal; dirigida a captar la cualidad y actitud de lo que representa la imagen o el sonido.

Música y pintura con un nivel de abstracción por la síntesis de los símbolos sonoros; estos ordenados homogéneamente, con pocas variaciones en la melodía, intensidad, tono y timbre se suceden periódicamente a un ritmo siempre constante, en línea recta y describiendo formas circulares casi idénticas.

Es posible y podríamos plantearlo como hipótesis.

¿ La estética expresiva de ambas artes en este período es fruto del entramado cultural en el que nacen ambas manifestaciones artísticas, o ello es debido a la incapacidad mental del hombre para producir otro tipo de pintura o música?. En pintura muchos autores son partidarios de la primera teoría.

*"La ausencia de perspectiva no ha de suponer una falta de conocimiento técnico sino una intencionalidad diferente en la representación". <sup>49</sup>*

---

del Castillo. Puente Viesgo, Cantabria. *Las claves del arte prehistórico. Cómo identificarlo.* González Reynaldo. Ed. Ariel. Barcelona Marzo 1989. p. 15

<sup>49</sup> GONZÁLEZ, Reinaldo: Op. cit, p. 46

Así ocurre en el románico y en el arte eslavo del icono.

La ausencia de una intención realista y consecuentemente la no-existencia de técnicas perspectivas, en sentido renacentista que solo muestran un punto de visión de la escena, se debe al interés del hombre primitivo por mostrar un código convencional, cuyo último fin es la identificación total del objeto representado. Por ello se muestra la parte esencial de la imagen (cabeza, astas, pezuñas) frontalmente, mientras el resto se pinta de perfil.

¿Ocurre algo parecido en la música primitiva?. Fue primero el ritmo, después la melodía y posteriormente la armonía consecuencia del desarrollo del pensamiento humano, o por el contrario se manifestó siguiendo este orden como respuesta a una cultura concreta.

Citamos textualmente sobre este particular lo que comenta David D. Boyden catedrático de música de la Universidad de California, dejándolo planteado como pensamiento que contribuye a entender el modo de afinidad y relación que existe entre las artes que podría ser otro tema de posible investigación.

*"Toda pieza musical guarda cierta relación con la cultura de la cual forma parte, siendo esto un apasionante descubrimiento para muchas personas. Las catedrales del medievo son la expresión de su tiempo, pero también lo es un motete medieval (sí tenemos la penetración y comprensión musical necesarias para descubrirlo). El romanticismo del siglo XIX, se*

*refleja con la misma nitidez en Verdi que en Víctor Hugo, en Wagner que en Nietzsche. En nuestros días el funcionalismo puro y objetivo de la arquitectura tiene su correspondencia en la música de Stravinski y de otros autores*<sup>50</sup>

De forma semejante si comparamos una pintura del Arte gótico-medieval con el canto gregoriano, observamos características muy similares:

Pintura: La Maesta. De Duccio di Boninsegna: 1308-11. Siena. Museo de la Obra de la Catedral. [\(V. D. A. 21 a 25\)](#)

Música: Canto antiguo español. (Del Códice de las Huelgas). S. XII-XIV. Audición: "Catolicorum Concio", "Virgini Matri", "Virgo Parit Puerum" y Ave Maria"<sup>51</sup>. Véanse a continuación nuestras aportaciones sobre el "ESQUEMATISMO" expresivo (Índice de abstracción) y Síntesis.

En pintura: expresado por la "estructura lineal de la Forma" que alude a un sentimiento religioso y mágico del objeto representado, carente de perspectiva real o matemática Euclidiana: (punto de fuga) o áurea: (integración del fondo y la figura en una unidad total).

En música igualmente existe un proceso de "síntesis y abstracción" en el uso de los símbolos sonoros:

---

<sup>50</sup> D. BOYDEN, David: *Introducción a la Música*. Textos didácticos. La Fontana Mayor. 2ª Edición. Madrid. 1982. I. I. p. 29

<sup>51</sup> *Canto Antiguo Español*. CD dirigido por Roberto Pla y grabado en las iglesias del Monasterio de Santo Domingo de Silos y Santa María Real de las Huelgas. Colegiata de Covarrubias (Burgos) y en la Arciprestal Basílica de Santa María de Elche. (Alicante).

Una sola voz que recorre el texto musical melódicamente sin acompañamiento instrumental: carácter recitativo-lineal y horizontal, carente de textura vertical. Melodía apoyada en acordes o de otras melodías, polifonía o contrapunto; aspectos todos ellos de la dimensión de la profundidad en música y pintura.

La mayoría de los códices gregorianos nos transmiten una escritura musical de los **neumas**, <sup>52</sup>(signo empleado en la escritura del canto gregoriano) "**in campo aperto**", esto es sin pauta (Compás Rítmico) ni clave Tonal, por tanto ritmo libre y irregular.

Las correspondencias, (sinestesias visuales y sonoras) en ambas artes, podrían enumerarse de la siguiente forma: El carácter **SILÁBICO, MELISMÁTICO y RECITATIVO** <sup>53</sup> de la música: Partes horizontales que se suceden por suma ocupando diferentes alturas, al carácter recitativo de la pintura: Alineación estratificada de las imágenes sujetas a una jerarquización ordenada según la prioridad de "rangos": Mayor tamaño: (figuras principales); menor tamaño: Figuras secundarias. El carácter narrativo en ambas artes viene dado por la uniformidad en la disposición de los signos gráficos y símbolos sonoros. Escasas alteraciones tanto en las estructuras de las escalas (música) como en la sucesión de las imágenes (pintura). Todas las voces musicales salvo excepciones momentáneas y poco importantes, emplean la misma escala diatónica, así como en la pintura, la disposición, enumeración, expresión, dirección de las tensiones, luz, color y textura de los signos visuales, mantienen una

---

<sup>52</sup> En griego significa = aire, soplo y espíritu. En español= neumonía, neumático-a.



homogeneidad inalterable. En lo que se refiere a los puntos rítmicos, las voces deben adaptarse a reglas de consonancia muy simples (quintas y octavas), aspecto este que podemos asociar a las dos dimensiones del espacio plano de la pintura: (La horizontalidad y la verticalidad).

Por otra parte la repetición de frases cortas, motivos que se suceden como unidades sonoras independientes hacen que la música gregoriana desde el punto de vista melódico fuese indescifrable, por tanto con un gran índice de abstracción y como muy bien comenta Ismael Fernández de la Cuesta que fue director del Coro de Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos.

*"Con una gran riqueza de datos rítmicos y expresivos, de tal manera que ni la escritura cuadrada posterior ni la moderna tienen recursos suficientes para traducir la gran variedad estética contenida en los códices. En este sentido no es aventurado afirmar que los compositores contemporáneos están más cerca de la concepción medieval de la música, según la cual la melodía es el elemento más material y menos humano, que de la sensibilidad romántica".* <sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Correspondencia entre nota y sílaba. cuando más de una nota corresponde a una sola sílaba o varias sílabas corresponden a varias notas del mismo tono

<sup>54</sup> Comentario sobre la grabación del Coro de los Monjes del Monasterio de Santo Domingo de Silos. *"Obras maestras del Canto Gregoriano"*. Director Ismael Fernández de la Cuesta, O. S. B. Edt. Hispavox, S. A. Madrid 1973

Por tanto el índice de previsión es menor que en la música clásica y si volvemos de nuevo al concepto de atonalidad definido en la nota a pie de página **(46)** (Ver págs.83-84) "la escala de tonos enteros o pentatónica y los modos gregorianos son estructuras poco diferenciadas, modalidades exóticas que están más cerca de la "atonalidad" por su carácter antitonal, simplicidad temática melódica y lineal, más semejante a la "grafía" del dibujo, sucesiva y serial de las pinturas góticas. Estas por la perspectiva ilusoria (no real o matemática), la expresividad de sus trazos, no sujetos a dimensiones reales, se hallan más cerca de la abstracción que de la figuración naturalista, de ahí que el espectador se sienta más implicado en la comprensión de su forma de representación.

La "PERSPECTIVA TRIDIMENSIONAL" en pintura y "la "ARMONIA VERTICAL" en música, (concepto de la "PROFUNDIDAD" del espacio visual y sonoro) se manifiesta en ambas artes a partir del RENACIMIENTO. Esta profundidad sinestésicamente puede percibirse como un conjunto de elementos (entes de la composición musical y pictórica) ordenados mediante principios de jerarquización y subordinación y sujetos a leyes precisas tales como: Unidad, variedad, interés, resalte o conflicto.

La "**HORIZONTALIDAD**" que percibíamos como un solo plano sonoro, es decir monodia: una sola voz, sin acompañamiento, carácter recitativo, ritmos irregulares sin pauta ni clave (**CANTO LLANO**) va paulatinamente adquiriendo "**VERTICALIDAD**" por la suma de otros elementos que se sitúan en diferentes planos, que podemos percibir como más o menos importantes, más o menos cercanos, lo que contribuye al nacimiento del arte de "**ARMONIZAR**".

Los antecedentes a este proceso armónico los encontramos en los tropos o interpolaciones: añadidos de música nueva a las versiones de los textos del canto llano oficial.

Otro suceso importante en el proceso evolutivo hacia la armonía fue el añadido de otra melodía o melodías a este canto como contramelodías que sonaban al mismo tiempo. A partir de estos añadidos fue cuando se desarrolló gradualmente todo el proceso de la armonía polifónica en la música occidental. Así pues, a una melodía predominante, (primer plano sonoro), fueron añadida la misma u otras melodías en voz más baja, quedando situadas éstas en el mismo plano pero diferenciándose en su luz y color.

En el "**ORGANUM ESTRICTO**": una de las primeras "**FORMAS**", que se incorporaron al "**CANTO LLANO**", la percepción de "**HORIZONTALIDAD Y PARALELISMO**" es aún bastante evidente. La misma melodía duplicada en intervalos de cuarta y quinta u octava cuando había más de dos voces, es percibida aún en un mismo plano sonoro aunque las distintas alturas de las voces nos transmitan diferentes matices de luminosidad. Esta primera forma polifónica usada en los siglos **IX y X**, es reemplazada en los siglos **XI y XII** por el "**ORGANUM LIBRE**", en el que la voz que acompaña al canto llano comienza a moverse en sentido contrario (**Luminosidad opuesta**), acentuándose así la percepción por contraste (**contramelodía**), adquiriendo ésta una vida propia.

**El motete medieval**, (Un fragmento de canto en la voz de tenor, regulado por un esquema ordenado de pautas rítmicas, por encima del cual, se compone una segunda voz llamada "**motetus**", y otra tercera "**triplum**" (ambas con textos y melodías diferentes) es un paso más hacia la armonía en el aspecto "**vertical de la**

**textura"**, ya que todavía la textura musical es contrapuntística o polifónica.

Estas voces aunque en el mismo plano sonoro (se oponen por contraste) en su altura y timbre, asociadas a la luz y al color, respectivamente.

Si comparamos un MOTETE MEDIEVAL, (Lasse comment oubliary) de Guillaume Machaut (1300-1377), una de las primeras formas de polifonía escrita en "Organun"<sup>55</sup> con una pintura de Giotto Joaquín expulsado del templo, (V. D. A. 26 a 27). \_1304-Padua. Capilla Scrovegni o de la Arena. 1306. \_<sup>56</sup>. Observamos que, aunque con una perspectiva aún artificial y simbólica, el contraste de fondo y figura, y la tendencia a adaptar la escena como si fuese observada desde un punto de vista único, nos muestra paralelismos de superficialidad y horizontalidad con la música, originada por la percepción de las voces situadas aún en un solo plano sonoro; lo cual se debe a una textura o profundidad sugerida por el contraste de altura y timbre comparable a la luz y color que toma la forma (figura y fondo) en la pintura.

La delimitación lineal de la forma tanto en el dibujo como en la aplicación del color, (técnica de grizalla) contribuyen a la percepción horizontal de esta obra, que se desarrolla en un único plano de profundidad. (**FONDO Y FIGURA TIENDEN A SITUARSE EN UN MISMO NIVEL**). El que se aprecie la "imagen" como elemento predominante es debido a su "referente figurativo. "Es como si

---

<sup>55</sup> Audición del Motete: "Lasse Comment oubliary". *Music of the Middle Ages*. Pista 10. CD. *Early Music Consort*. Directed by David Munrow.

<sup>56</sup> BRACONS, José: *Las claves del arte Gótico*. Planeta. Barcelona 1989 p. 52

oyésemos dos melodías distintas unidas entre sí en un mismo plano sonoro.

En la obra de Simone Martini El camino del calvario hacia el 1340. París. Louvre<sup>57</sup>, se muestra lo que acertadamente afirma René Huygue:

*"Tan pronto resultan arbitrarias las proporciones de los personajes en relación con las arquitecturas y los paisajes, como los edificios surgen demasiado bruscamente de las colinas lejanas y casi siempre los planos del paisaje se escalonan en lugar de sucederse en profundidad"*<sup>58</sup>.

Esta perspectiva consciente o inconsciente, racional o irracional, intencionada o no, resulta a veces bastante sugerente y extraña a los oídos y a los ojos.

Tengamos en cuenta también que además de la perspectiva, que hasta ahora hemos comparado con la armonía musical y que representa en ambas artes la forma de alcanzar la tercera dimensión (la profundidad), el ritmo juega un importante papel. Observemos esta obra, y comparémosla con cualquier obra musical del mismo siglo por ej.:

Música: Guillaume de Machaut. (1300-1377). Qui es promesses.

---

<sup>57</sup> BRACONS, José: Op. cit. p. 57

<sup>58</sup> HUYGUE, René. El arte y el hombre. Planeta. Barcelona 1966. Tomo II. p 341

<sup>59</sup> ([V. D. A. 30 a 31](#))

El empleo tanto de tiempos dobles como triples, la introducción de numerosas síncopas dan a la melodía flexibilidad y soltura, así como la visión recorre esta pintura (por la línea melódica) parándose en el color rojo de las figuras principales que determinan el punto de apoyo de los compases.

Conforme el siglo va avanzando los niveles de percepción visual y auditiva van aumentando como consecuencia de los avances científicos en el terreno de la armonía. La "dimensión de la profundidad" en ambas artes se va afirmando al añadir otras melodías o acordes (Música) o por la fusión de las imágenes en el fondo (pintura) tratadas mediante la luz y el color como un todo en ese marco lineal y arquitectónico que es aún la pintura.

Las progresiones armónicas de las partes vocales, a tres voces, se van igualando en cuanto a función y a interés musical. Recordemos que en la "Ars antigua", las partes vocales eran compuestas por suma, (primero el tenor, <sup>60</sup> segundo el discantus <sup>61</sup>, a continuación la soprano <sup>62</sup> como contramelodía y por último el contratenor <sup>63</sup> como una especie de parte complementaria; todas las partes eran musicalmente diferentes, desempeñaban una función distinta y tenían a veces textos diferentes.

---

<sup>59</sup> *Music of the Middle Ages*. The Early Music Consort. David CD. Munrow. Pistas: 11.

<sup>60</sup> Tenor: *El músico que lleva y entona la voz natural entre contralto y bajo.*

<sup>61</sup> Discantus o discanto: *contrapunto elemental que en el siglo XII, se transcribía mediante el cantus firmus.*

<sup>62</sup> Soprano: *voz alta en mujer, después de la triple.*

<sup>63</sup> Contratenor: *voz más baja y gruesa que el tenor. Contralto = voz media entre triple y tenor. Contrabajo: voz mas gruesa y profunda que el bajo.*

A partir del **siglo XIV** se igualan todas las partes vocales, tanto en texto como en música (estilo de imitación). Este estilo donde unas partes funcionan como melodías integradas en otras que las apoyan en acorde, aporta una nueva visión al carácter horizontal y rectilíneo de la música de siglos anteriores.

Así pues, en música (el arte de armonizar) diferentes partes vocales que intervienen a la vez, diferenciar lo que es consonante de lo disonante, unificar y separar los diferentes planos sonoros (texto y polifonía del resto), en teoría, es un proceso semejante al que utiliza el pintor renacentista.

Los planos visuales (figura y paisaje) no se unen narrativamente como en el Gótico, con una perspectiva en cierta forma abstracta y simbólica, sino que se funden mediante la luz y los tonos cromáticos. El "SFUMATO" consigue una unidad diferenciada y a la vez integrada de las partes (figura y fondo).

Recordemos que hasta el gótico tardío la pintura estuvo sometida a un **esquema lineal donde el color queda supeditado al dibujo**, la estilización, el gestualismo y el estudio de las proporciones, no responden a un canon real de perspectiva, sino más bien a esa perspectiva irreal de subordinación de lo que es secundario a lo fundamental: perspectiva teológica. Si el Giotto es considerado el primer pintor renacentista, es porque introduce primitivamente esa perspectiva real de percibir claramente la realidad.

A propósito de lo dicho veamos la pintura: San francisco

predicando a los pájaros de Giotto<sup>64</sup>. ([V. D. A. 28 a 29](#))

En el renacimiento, como comenta RENE HUYGUE, comparando ambas artes.

*"La perspectiva musical adquiere una amplitud y profundidad casi Eykianas, así como la nueva polifonía de Dufay en su riqueza transparente, en la unidad temática de la misa, en el calor subjetivo de la balada y del virelay corresponde a la lírica homogeneidad del espacio luminoso de "La Virgen del Canciller Rollin".* <sup>65-66</sup>

Observemos esta obra de Jan Van Eyck y posteriormente El Descendimiento de la Cruz de Roger Van Der Weyden <sup>67</sup>. Oigamos como ilustración la música de Guillaume Dufay: Missa L'Homme armé. (1400-1474). Audición sugerida: Kirye. <sup>68</sup> ([V. D. A. 32 a 37](#))

A principios del **siglo XVI**, se avanza aún más en el terreno de la armonía, mezclándose el contrapunto imitativo (polifonía) con otras partes vocales adicionales que reguladas armónicamente permitían una variedad, claridad e intensidad expresiva que como dice David D. Boyden:

*"Esta música todavía hoy poco conocida del público en general, merece ser escuchada*

---

<sup>64</sup> Museo de Louvre. *La pintura en los grandes museos*. T. II. Planeta. Barcelona 1975. Fig. 4, p. 8

<sup>65</sup> HUYGUE, René. Op. cit. p. 341

<sup>66</sup> JAN VAN, Eyck. *Virgen del Canciller Rolin* 66x62 cm. (Museo de Louvre). *La Pintura en los Grandes Museos*. T. II. Op. cit. pp. 17-18.

<sup>67</sup> *El descendimiento de la cruz*, hacia el 1. 435. 220 x 262 cm. Madrid. Museo del Prado

<sup>68</sup> CD. THE HILLIARD ENSEMBLE. Directe by Paul Hillier. Pista 1.



*como equivalente cultural y artístico de las grandes escuelas de pintura de la misma época. Josquin, por ejemplo es una figura de importancia comparable a la de Leonardo o Rafael".* <sup>69</sup>

Escuchemos de este autor **Josquin des Prez:**

Missa Pange Lingua y comparémosla con cualquier obra de Leonardo da Vinci por ej.: La Virgen de las rocas y Santa Ana la Virgen y el Niño<sup>70</sup>. ([V. D. A. 38a 39](#)), ([V. D. A. 40 a 42](#))

La integración de la luz y el color como alcance y logro de la perspectiva en el espacio pictórico, es semejante al progresivo avance del acorde armónico en el espacio musical.

De forma general hemos esbozado características similares en ambos lenguajes clásicos: forma cerrada, de principio a fin semejante, apoyada en un centro tonal música; y sonido global que unifica toda la composición, comparable pues al tema o idea principal de la representación plástica, (nombre o título de la composición) determinante del estilo expresivo del Renacimiento.

Si analizáramos minuciosamente el esqueleto o estructura de un cuadro o una partitura de esta época, se llegaría a conclusiones bastante semejantes analizadas, sobre la base de parámetros como la distribución, localización y equilibrio de los signos-sonidos en el espacio, su textura-intensidad o dinámica, el color-timbre, etc. Por ejemplo: Una relación de semejanza podríamos establecerla entre los temas principales de una partitura y las figuras principales de una obra pictórica.

---

<sup>69</sup> D. BOYDEN, David. *Introducción a la música*. T. I. La Fontana Mayor. Felmar. Madrid 1982. p. 216

Otra relación podría ser la que existe entre la textura intensidad con que expresamos el signo gráfico con la dinámica o intensidad con que se interpreta el sonido, parámetro sinestésico que definiríamos como: Textura (pictórica), dinámica-intensidad musical. La relación que existe entre las partes que se equilibran en el espacio, o las que introducen cierta inestabilidad, se valoraría, teniendo en cuenta los parámetros siguientes: Consonancia-equilibrio, disonancia-contraste; en cuanto al proceso o sistema teórico-práctico que toma la composición, los parámetros a tener en cuenta serían:

En la teoría: el texto, el tema o la idea sobre los que versa la obra musical o plástica; en la práctica: El orden o estructura que organiza los signos visuales o sonoros. Según estos parámetros, los esquemas compositivos de localización o situación de los signos en el espacio visual, serían aplicables sinestésicamente al espacio sonoro. De este modo, la forma rectangular, triangular etc., las líneas de encuadre, el eje de simetría, la relación de paralelismo y diálogo entre formas y colores, se asociarían a las ideas musicales en la forma de melodía o armonía.

---

<sup>70</sup> Audición sugerida. *Kyrie y Gloria*. The Tallis Schollars, directed by Peter Phillips, grabada in Merton College Chapel. (Oxford). England.

#### **4. - CORRESPONDENCIAS SINESTÉSICAS ENTRE LA ARMONÍA Y PERSPECTIVA, DESDE EL BARROCO HASTA EL ARTE CLÁSICO/MÚSICA Y NEOCLÁSICO/PINTURA.**

##### **4. 1 "Manierismo"**

Conforme nos vamos acercando al barroco, la rigurosidad de la estructura matemática de las formas clásicas adquiere una forma más libre, dinámica, y expresiva.

Esa forma que idealiza la naturaleza es sustituida, hacia 1672 por otra forma imaginaria de percibir la realidad; Como subraya Bellori:

*"Los artistas de este movimiento habían abandonado el estudio de la naturaleza, corrompiendo el arte con la manera, interesándose por representar más lo acontecido que lo que realmente es, buscando nuevos efectos espectaculares como lo lúdico, para metamorfosearse en un nuevo modo, la contramaniera abriendo así las puertas a la estética Barroca". <sup>71</sup>*

Es sin duda esta nueva intención de observar lo que acontece la que promueve una forma diferente de concebir el espacio musical-pictórico de acuerdo a una perspectiva y armonía diferentes.

---

<sup>71</sup>BUENDIA, José Rogelio. *Las claves del arte manierista. Cómo identificarlo*. Ariel. Barcelona pp. 8-9.

De la concepción más abstraída y simple del renacimiento se pasa a otra más compleja y variada. Para ello se especula con los recursos, las partes, cada una y por separado van adquiriendo importancia hasta situarse en diferentes planos para poder captar la atención del espectador que observa la escena desde afuera.

Los planos bien definidos y los ángulos rectos del renacimiento dieron lugar a líneas curvas y alargadas que se resolvían en movimientos crispados o detenidos en el espacio, rayando en lo espectacular o deslumbrante.

Recordemos de Domenikos Theotokopoulos "El Greco". El Lacoonte. <sup>72</sup> (1610-1614) y escuchemos de Tomas Luis de Victoria su Réquiem.: Graduales. I) Requiem aeternam. II) In memoria (1548-1611). <sup>73</sup> [\(V. D. A 53 a 56\)](#).

Veamos las relaciones de semejanza que existen entre la riqueza armónica de la polifonía de Orlandus Di Lasso, con la riqueza, variedad, y color de imágenes de otra obra del Greco: El entierro del Conde de Orgaz. <sup>74</sup>. Música: Prodifuntis. Audición: Gloria [\(V. D. A. 57 a 64\)](#).

La unidad tonal de estas obras, y su claridad expositiva está conseguida con medios bastante simples: técnica de contrapunto imitativo, en estilo homófono -que suena al unísono-, en acorde y dando importancia a las voces superiores. Sus

---

<sup>72</sup> Ib. p 45

<sup>73</sup> CD. Victoria T. L. Réquiem. Alonso Lobo. *Versa est in luctum. The Tallis Scholars. Directed by Peter Philips.* Gimel Records LTD. 35 Saint Clements. Oxford. England.

escalas ascendentes y el contraste tímbrico entre las voces masculinas y femeninas ilumina de tal forma el espacio musical, que se ha comparado la música de Luis de Victoria con la poesía de San Juan de la Cruz. Fue por tanto, uno de los compositores más representativos del espíritu religioso del renacimiento español; como lo fueran en la representación del fenómeno místico los pintores: Velázquez y El Greco.

De este último, podríamos añadir, que el fervor místico que transmite la música de Victoria, queda asociado a las estáticas distorsiones de sus figuras, reflejo de armonías cromáticas introducidas por los cambios de tonalidad, más en la línea de las modulaciones pasajeras que en los súbitos contrastes armónicos, todo ello representado en un espacio musical y pictórico perfectamente reconocible y previsible, circular y simétrico.

Conforme nos vamos acercando a final del siglo el espacio dinámico-temporal de la música y visual de la pintura (nos referimos de este modo al tiempo que el ojo o el oído tarda en visualizar los elementos que componen la obra) se reviste de ornamentaciones complicadas, expresando así mediante la alegoría y el simbolismo, lo grotesco y lo artificioso.

Así pues, de la polifonía solista del renacimiento se pasa a una armonía secundaria, expresada de una forma más libre, con un material más disonante y cromático: Ritmos arbitrarios y cambiantes, riqueza instrumental, líneas melódicas con una ornamentación: (signos de puntuación) a veces no escrita.

---

<sup>74</sup> CD. Victoria, T. L. Réquiem. Alonso Lobo. Versa est in luctum. The Tallis Scholars. Directed by Peter Phipps. Gimell Records LTD. 35 Saint Clements. Oxford. England. 1987.

El crecimiento del proceso armónico se enriquece por la utilización de escalas diferentes (mayor y menor) y del surgir de la tonalidad en cada una de las melodías.

Esta nueva forma de plasmar la realidad reproduciendo el devenir y la duda más que la belleza ideal, centrada en lo anecdótico, en el momento de una acción, se manifiesta musical y plásticamente con elementos semejantes en ámbito propio de la música.

EL BAJO CIFRADO, PARTE QUE REGULA EL ACOMPAÑAMIENTO, SOSTIENE TODA LA OBRA VERTICALMENTE, DE ABAJO HACIA ARRIBA EN UN RECORRIDO ONDULANTE DE LÍNEAS CÓNCAVAS Y CONVEXAS MEDIANTE LA MULTIPLICIDAD ORQUESTAL DE LOS TIMBRES DE LAS FORMAS DE LOS MOTIVOS Y CONTRAMOTIVOS, PARA EXPRESAR ASÍ EL CONTINUO IR Y VOLVER, EN UN SENTIDO FILOSÓFICO: EL "DEVENIR" EN LUGAR DE ÉL LLEGAR A "SER"

Los planos visuales y sonoros alcanzan su máximo esplendor, quedando diferenciados e integrados, situándose en **PROFUNDIDAD**, delimitados ya no tanto por una línea melódica instrumental simple, sino más bien compleja acompañada y doblada con varios instrumentos de una manera indiscriminada para contrastar así la sonoridad y dinámica, en vez de explotar el timbre particular o el lenguaje de un coro en especial.

Así, en este espacio musical y plástico, las partes se definen envueltas en el color de los fondos o apoyadas por los acordes dando como resultado los cinco momentos de la estética barroca definidos por Wolfflin y que se contraponen en ambos

estilos, Renacimiento y Barroco. <sup>75</sup>

*"Esta formulación es el resultado de una síntesis de valoración del todo sobre las partes y, a la vez, lo contrario al espíritu analítico de la corriente realista o clásica. Lo que importa es el conjunto, no sus partes"*<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> A las categorías que definen al arte desde el renacimiento, tales como: 1) lineal (concepto del dibujo). 2) Superficialidad en el plano. 3) Forma Cerrada. 4) Multiplicidad (partes separadas e independientes). 5) Claridad expositiva, individualidad, ect., se oponen respectivamente: 1) Concepto de lo pictórico, (se dibuja con el color). 2) Profundidad (integración de fondo y figura). 3) Forma abierta (ritmos arbitrarios, contrastes, disonancia, dinamismo circular en lugar de estático. 4) Unidad de las partes en el todo). 4) Oscuridad (concepto del claroscuro).

<sup>76</sup> TRIADO, Juan Ramón: Las claves del arte barroco. Planeta. Barcelona 1989. p 54

## 4. 2 "Rococó"

Por el contrario, desde el barroco hacia adelante hasta llegar al impresionismo caminamos, en ambas artes, hacia un progresivo interés por la parte más que por el todo, con vueltas por supuesto a lo antiguo o tradicional.

En el Rococó, el arte musical y pictórico se centra en representar un espacio cuyo fin es mostrar lo accesorio con el fin de divertir o entretener. Lo erótico, lo festivo, lo frágil y lo tangible se convierten así, en idea o tema de la obra musical y plástica.

Estos elementos son fruto no tanto de la racionalización sino de la sensación emotiva del autor.

Así en música los ornamentos decorativos de Couperin, las melodías pegadizas y las armonías ligeras de Pergolesi, las texturas armónicas de Doménico Scarlati, manifiestan este estilo que sirvió de puente entre el barroco y el clasicismo musical (neoclasicismo en pintura) de finales del siglo XVIII, cuyos máximos representantes fueron Gluck, Haydn y Mozart. Apreciemos las características siguientes:

Se rechaza el contrapunto (concordancia armoniosa de voces contrapuestas) y el estilo comparativamente austero de los compositores anteriores como Bach y Hendel.

El contrapunto que como afirma Rousseau "era tan absurdo como oír un grupo de gente hablando al mismo tiempo", es sustituido por una nueva melodía de corto aliento, repetitiva con frases cortas de tres o cuatro compases equilibradas una contra otra, tanto por repetición como por contraste de otras melodías. Se trata de un estilo expresivo que bordea a veces el



sentimentalismo al usar de una armonía cromática delicada, que se apoya en una nota disonante acentuada seguida por una consonancia no acentuada, acompañada generalmente por un cambio de dinámica. De esta forma, la realidad de lo intrascendente, lo mudable y frágil, es representada plástica y musicalmente con obras que muestran una realidad armoniosa y sin dificultades.

Observemos y oigamos:

Pintura: El beso robado de Jean-Honoré Fragonard.  
Leningrado. Museo Ermitage.

Música: Motetes. Francois Couperin. ([V. D. A. 80 a 82](#))

El Pelele De Francisco de Goya (1. 791-1792).  
Madrid. Museo del Prado, 1680

Sonatas en C. Major de D. Scarlatti ([V. D. A. 83 a 84](#)).

.

Estas obras nos muestran magistralmente la captación de un instante fugaz, comparables a las melodías simples contrastadas y repetitivas con excesivos ornamentos y amaneramientos armónicos de los autores anteriormente citados, donde lo festivo, la frivolidad y lo lúdico se convierte en tema de la composición.

### 4. 3 "Neoclasicismo"

La vuelta al uso de una forma determinada que responda a un ideal de, equilibrio, orden y control emotivo, se manifiesta en el período clásico (música) y neoclasicismo (pintura). Los adornos y abusos cometidos frecuentemente en la interpretación tanto vocal como musical son eliminados para adaptarse concisamente a la estructural formal.

Citaremos como anécdota las palabras que Gluck escribió en su introducción con motivo de la presentación de su ópera Alceste.

*"Cuando emprendí la tarea de escribir la música de Alceste, me propuse despojarla enteramente de todos aquellos abusos que, introducidos por la vanidad mal entendida de los cantantes, o por la complacencia exagerada de los maestros, desfiguran desde hace mucho tiempo la ópera italiana, haciendo fastidioso el más vistoso espectáculo. Pensaba limitar la música a su verdadero oficio, el de servir a la poesía por medio de la expresión y las situaciones de las fábulas, sin interrumpir jamás la acción o enfriarla con adornos inútiles o superfluos. La música debe ser al poema lo que la vivacidad de los colores y los contrastes bien logrados de luz y sombra que sirven para animar las figuras sin alterar los*

*contornos, son a un dibujo correcto".* <sup>77</sup>

Para ilustrar la cita anterior, escuchemos algunos fragmentos de la óperas de Gluck y Cherubini Alceste y Medea respectivamente, y comparémoslas con obras pictóricas del Neoclasicismo como por ejemplo:

La vendedora de cupidos de Joseph Marie Vien, (obra reproducida de los libros de Herculano), <sup>78</sup> El baño turco y La Gran odalisca, de Jean Auguste Dominique Ingres. ([V. D. A. 85 a 91](#)).

A continuación pasamos a las conclusiones del presente capítulo.

#### **4. 4. CONCLUSIONES DEL CUARTO CAPÍTULO. -**

El espacio musical y pictórico se define con precisión situando los elementos compositivos de acuerdo a esquemas repetitivos ordenados y equilibrados mediante una armonía melódica (música) y lineal (pintura), por cuanto en ambos espacios predomina como factor común la perspectiva horizontal, la que sugiere el uso de la melodía y la línea, (en síntesis el dibujo determinado por el claroscuro).

---

<sup>77</sup> HÖWELER, Casper. *Enciclopedia de la música*. Guía del melómano y del discófilo. Noguer. Madrid. Barcelona. 1974. p. 205.

<sup>78</sup> COLL MIRABENT, Isabel. *Las claves del arte neoclásico*. Ariel S. A. Barcelona 1991. p. 49.

Voz melódica ----- Líneas largas;

Parte (s): ----- Movimiento  
constante

Fundamento armónico

a partir del bajo cifrado

-----continuo cifrado-----

Podemos comparar el uso armónico del bajo cifrado o continuo con el concepto de lo pictórico: Especulaciones plásticas como las que utilizaba Caravaggio, (dibujo modelador y claroscuro); pero tratados de forma diferente; la línea que dibuja la imagen desaparece al ser invadida cromáticamente por el fondo. Este fondo que se integra con la forma, pictóricamente actúa en el cuadro como el bajo cifrado en la música.

Comparemos escuchando La muerte de la Virgen (1.606) de Michelangelo Merisi, IL Caravaggio. París. Louvre. <sup>79</sup> con La pasión según San Juan de J. S. Bach (1685-1750). ([V. D. A. 72 a 77](#))

El bajo continuo de las cuerdas sostiene la obra formando parte de ella como la luz conceptual envuelve a las figuras, fusionándose figura y fondo, tema y acompañamiento en un todo homogéneo.

---

<sup>79</sup> TRIADO, Juan Ramón: Op. cit. p. 46

Las líneas largas en la melodía y el movimiento constante en la música se asemejan a la línea "serpentinata" del Barroco, que asciende formando una espiral.

TEXTURA DEL CLÁSICO TEMPRANO: Entre el (1750-1780) aproximadamente.

- Melodías con frases relativamente cortas
- Armonía de acordes en secciones y separados por cadencias.

TEXTURA CLÁSICA. 1780-1800. HAYDN Y MOZART

- Melodía en frases relativamente cortas.
- Armonía de acordes con motivos temáticos, divididos y separados por cadencias.

Así pues, conforme nos vamos adentrando al periodo clásico (música)(neoclasicismo en pintura); la preocupación por la melodía en sus dos vertientes, sola o acompañada por acordes con motivos temáticos, a veces, es comparable a la tendencia en pintura por usar la línea como estructura interna que organiza las tensiones o como dibujo que delimita la forma siendo el color un factor complementario.

En pintura, el contorno es firme y seguro, se presenta inequívoco, sin sombras; se define por los colores primarios para separar zonas y evitar superposiciones y confusiones: Figura y fondo están envueltos en una luz fría y cortante que define el espacio sin contrastes, para darle solemnidad y grandeza.

En música la melodía se expresa en frases relativamente cortas, seccionadas y separadas por cadencias; se abandona el contrapunto y el bajo cifrado o continuo para deslizarse en el espacio musical, orquestada por un grupo de instrumentos como las cuerdas más altas (violines I y II, viola chelo y bajo) y maderas: (flauta I II, oboe clarinete y fagot). Así la melodía queda separada del resto que la acompaña, o la adorna con efectos especiales como los metales.

La aplicación de funciones determinadas a cada tipo instrumental confiere a la obra una claridad expositiva, ordenada y equilibrada en secuencias que se repiten y reproducen fácilmente, como si se sucedieran en línea recta, en un mismo plano visual y frontal, con pocos contrastes, directa y convencionalmente como en el espacio plástico.

De esta forma el espacio musical queda claramente delimitado por grupos de instrumentos que actúan en jerarquía de alturas, debido a sus cualidades tímbricas. Ej.: las flautas como sopranos, los oboes de soprano o contraltos. La claridad expositiva también se consigue por el uso de una melodía dominante y una armonía de apoyo, en el contraste y repeticiones de partes semejantes mas que en la tensión continua característica del periodo anterior (Corelli Bach Haendel). Como ejemplo, recordemos la sonata clásica de Haydn y Mozart, sus

temas de una gama tonal limitada, los contrastes de altos y bajos moderados en la intensidad, sin retardos elaborados en el tiempo y sin matices, definen un espacio musical conciso y limitado, fácilmente asequible para ser comprendido y recordado.

En relación con lo antedicho, observemos la obra pictórica titulada Billar de Louis de Louis Leopoldo Boilly y escuchemos fragmentos del Allegro de la Serenata en sol mayor de Mozart. ([V. D. A. 94 a 95](#)).

Hemos de hacer notar que las referencias señaladas son características comunes de la música comprendida en el periodo que va desde 1780-1800; lo cual no excluye que existan en ambas artes, compositores y pintores que se alejen del concepto de "tonalidad-figuración" mediante una forma distinta de componer y representar el espacio musical y pictórico, rompiendo moldes, estructuras convencionales y convirtiéndose en puentes de enlace para la época siguiente.

No es de extrañar que los "genios" traten el concepto de lo "sublime" como algo que trasciende la naturaleza humana, y utilicen para ello métodos y sistemas de composición que por su innovación sorprendan y arrastren corrientes y estilos, aunque sean por caminos diferentes.

En Mozart (1756-1791) y Goya (1746-1828), se hayan tendencias opuestas propias del arte del siglo XIX, : el idealismo y el realismo que desembocan en el expresionismo.

Al final de sus vidas, ambos artistas reflejan con grandiosidad y maestría el grito desgarrador del hombre ante lo horrible conocido y lo desconocido. Mozart en un canto "firme y resignado que considera la muerte a través de la idea consoladora de Dios, ". Ej.: Réquiem KV- 626 (idealismo); Goya,

en la duda, en la angustia del absurdo, la desesperación, la ignorancia y la superstición de la existencia humana, (realismo y expresionismo). Ej.: Los fusilamientos del dos de mayo de 1808 o sus pinturas negras: El Aquelarre, Etc. ([V. D. 97, 99](#))

Ambos dan muestras de genialidad al dotar a sus obras de "**valor intemporal**", lo que constituye un manifiesto estético apto para todo momento y lugar.

En el **Réquiem, ese Idealismo**, se manifiesta por estados anímicos que se contraponen y a la vez se conjugan. Al estallido dramático de increíble fuerza del "Dies irae" evocador del fin de los tiempos o a la agitación casi febril del "Confuntatis", se oponen la infinita tristeza de plegaria contrita e implorante en la frase "salva me" del "Rec tremendae"; así como la angustiada y casi jadeante frase final del "lacrimosa". Esta dinámica expresiva es justamente la que se acerca más a los planteamientos formales del siglo XIX, que a los propios de la época clásica, ya que se acusan las primeras rupturas de la simetría. Recursos como la irregularidad rítmica y armónica (desplazamientos modulantes), repeticiones de acordes de difícil justificación formal, enfatización de elementos aislados no temáticos, desajustes discursivos originados por la reaparición de elementos introducidos en la mitad del desarrollo, no son simples caprichos o detalles aislados de originalidad brillante, sino auténticas fisuras que rompen el esquema regular y de repetición, como versos libres o breves estructuras de prosa, manejados con gran habilidad dentro de un discurrir dominado por la simetría y la periodicidad.

En Los fusilamientos del dos de mayo, ([V. D. 97](#)) **el realismo** de una guerra representada con toda su ferocidad y barbarie, está planteado por los contrastes de luz y sombra,



disposición y actitudes opuestas de los personajes. Ej.: (Los soldados sin rostro, para demostrar mejor su impersonalidad y la inhumanidad de su acto; el hombre de la camisa blanca (centro diríamos tonal) unifica y a la vez dirige las tensiones reflejadas en las diferentes posiciones y modos frente a la muerte. Por una parte el grupo que mata, por el otro el que sucumbe, unos muertos de miedo y otros firmes y seguros esperan su turno al lado de cadáveres que yacen en el suelo bañados en sangre.

La dinámica expresiva responde igualmente a un modo de pintar que se aleja (así también en Mozart) del concepto lineal de simetría clásica.

Goya, abandona el dibujo y el color encerrado en la forma. Su rica paleta sabiamente contrastada, su técnica libre de pinceladas sueltas y contrapuestas muestra un espacio que se aleja de esa realidad sublimada y contenida del clasicismo. ([V. D. A 96 a 100](#))

Estando en este punto de nuestra investigación, pasamos al capítulo siguiente para demostrar como el proceso de síntesis a partir de la lectura global de los signos, es común en ambas artes.

Como vehículo o estímulo sinestésico, partimos del estudio de la música de Beethoven.

## **5. - LA ESTRUCTURA DE LA MÚSICA DE BEETHOVEN COMPARADA CON LA ESTRUCTURA ORGÁNICA DE LA PINTURA EN LA PERSPECTIVA ROMÁNTICA. CONCLUSIONES DEL SEXTO CAPÍTULO Y EJEMPLOS**

La figura esencial que abre las puertas de la música abierta y libre es Beethoven (1770-1827), por su intensa búsqueda de la síntesis y el desarrollo de la forma y sobre todo porque su música expresa el ideal del romanticismo: dar forma a lo inexplicable y lo insólito.

Como así lo subraya C. Reyero, que destaca estos

*"Dos sentidos; uno que resulta de la proyección de lo individual en el exterior: la angustia de un mundo tenebroso y abismal, violento y mágico, donde lo irracional se sobrepone a lo racional; otro que prescinde de lo externo para evidenciar las propias obsesiones: la angustia y el deseo, la pesadilla, el instinto, la magia, la religión, el amor como sentimiento redentor, no exento de erotismo pero con el ansia constante de expresar la totalidad y alcanzar el infinito"*<sup>80</sup>

Siendo la subjetividad, la forma individualizada de sentir y expresar visual y musicalmente una emoción; la plasmación de la misma atiende a reglas que se escapan de lo puramente racional, convencional y establecido revistiéndose de esa carga de irrealidad que subyace en la naturaleza propia del sentimiento.

Oigamos el Primer movimiento de la 9 sinfonía de Beethoven y observemos La Balsa de la Medusa de Theodore Gericault. 1819. París. Louvre. (V. D. A. 104 a 107). En síntesis las cualidades formales y conceptuales de esta obra se resumirían más o menos así:

El esquema en diagonal y el tratamiento de los cuerpos es Barroco (Rubens, Caravaggio), en relación con la adaptación pictórica del episodio de un naufragio contemporáneo. En un momento concreto, los supervivientes avistan un navío y se esfuerzan en llamar su atención, pero quedan inmediatamente sumidos en la mayor de las tristezas cuando se aleja - pesimismo trágico -.

Este pesimismo se manifiesta por la lucha entre la vida y la muerte de los supervivientes que se agrupan en diversas diagonales dentro de una composición esencialmente clásica (triangular). Máxima expresión de lo dinámico que acentúa la tensión dramática de las figuras que se agitan, modeladas con pinceladas, y destruyendo el contorno lineal de la forma para producir un efecto de masa orgánica aunque diferenciada. Síntesis en la textura de la ejecución formal. (Se sabe que Gericault para componer el cuadro, alquiló un estudio frente a un hospital para estudiar moribundos y cadáveres. Todo ello lo situó en una tremenda excitación que se plasmó en una ejecución febril del lienzo sin pausa ni reposo).

Toda esta masa orgánica y compacta, fusión de fractura, textura, luz y color que dimana de una idea (el terror y el miedo), requiere en su ejecución de la elasticidad y desborde de

---

<sup>80</sup> REYERO, Carlos: *Las claves del arte. Del romanticismo al impresionismo. Cómo identificarlos*. Ariel. Barcelona 1988. p. 8

las formas, para producir la tensión arrebatadora de un acontecimiento trágico.

Esta tensión visual es comparable a la tensión que dimana de los átomos musicales: células musicales que unidas a otras generan toda la masa musical que se desarrolla hasta límites insospechados.

Como propuesta de contraste oigamos por ej. la famosa célula de 4 notas "[la llamada del destino](#)" ([V. D. A. 101 a 107](#)). que compone el tema principal del primer movimiento de la [Sinfonía nº5](#) en do menor, [OP 67 El destino](#) de Beethoven. Esta célula no es solamente la generadora de este movimiento, sino que reaparece en los demás, dando a la obra un carácter de extraordinaria unidad.

Con Beethoven la música clásica llega al límite extremo de su elasticidad, confiriéndole un aspecto estructural continuo y orgánico, al basarse en una idea musical cuyo núcleo se convierte en motivo germinal de una estructura completa. Comparada con la música de la etapa anterior, aparece menos dividida en partes singularizadas y diferenciadas, como ocurre en las obras pictóricas de un INGRES: Ej. [La Apoteosis de Homero](#). 1827. Museo del Louvre<sup>81</sup>. ([V. D. A. 92 a 93](#)). Si observamos la composición de esta obra, apreciamos que, debido a la estructura lineal: uso del dibujo, a los planteamientos equilibrados y simétricos, a la perspectiva que aunque tridimensional por la técnica del color, se percibe de una forma plana y estática; los elementos compositivos, se agrupan no de manera compacta y orgánica sino diferenciada e individualizada,

---

<sup>81</sup> INGRES, Jean-Auguste Dominique. *La apoteosis de Homero*. 1827. Museo del Louvre. COLL MIRABENT, Isabel. *Las Claves del Arte Neoclásico*. Planeta, S. A. Barcelona 1991. p. 60

su lectura por tanto, requiere la atención de cada elemento por separado, o por grupos reducidos, ordenados todos ellos dentro de un espacio arquitectónico: el cuadrilátero geométrico. Para Jean-Auguste Dominique Ingres, la lectura individualizada de cada grupo es necesaria para la comprensión del mensaje: la cultura helénica a través de los tiempos. Cada parte expresa un contenido diferente. Los homéricos viejos a la izquierda, los modernos a la derecha, todos homenajeando a Homero que está situado en el centro, (tónica visual), encuadrada en un triángulo por la figura del ángel y sus dos obras épicas: la Iliada y la Odisea, símbolos todos ellos de la inmortalidad.

Beethoven en su proceso de creación al contrario de Ingres, va del todo a las partes. Esto quiere decir, que en su intensa búsqueda de temas no parte de motivos musicales manejables, para a partir de ellos construir un edificio musical, según las convenciones de la forma sinfónica; sino que parte de una idea (nebulosa existente en su mente como un todo compacto y denso) cuyo núcleo se convierte en ese motivo germinal o átomo, y luego mediante la disposición ordenada de estos átomos, lo implícito se hace explícito. De esta forma los temas no son los generadores de la masa musical, sino que son más bien la condensación de ésta.

El proceso creativo ocurriría así: la idea existe en la mente, suma de recursos formales con un conocimiento exhaustivo de las posibilidades de ejecución. El núcleo se convierte en fuerza motora del desarrollo de la obra y estará patente como impulso, "leit motiv", del que parte toda la masa musical. Ésta, se distribuirá en el espacio, empujada por aquél. Estilizándose, desdibujándose, pero sin desprenderse nunca de él.

## 5. 1 CONCLUSIONES AL QUINTO CAPITULO Y EJEMPLOS

Tras lo expuesto hasta aquí podemos afirmar que, el compositor y pintor, hasta el clasicismo, posiblemente partan de una idea; pero la plasmación de la misma en signos visuales y sonoros, está determinada por planteamientos convencionalmente fijados. Se parte de motivos<sup>82</sup>, se componen frases<sup>83</sup>, se unen varias frases para formar los temas (secciones que se repiten y se diferencian en ciertas modulaciones<sup>84</sup> de intensidad o timbres), se divide el espacio, se construye en perspectiva, se pinta de una forma determinada y unos temas que desde Masaccio y Piero de la Francesca hasta Delacroix e Ingres, (como dice FRANCASTEL) son los mismos:

*"Un mundo de dioses, un mundo cristiano y un mundo de hombres. Jacob lucha con el ángel en San Sulpicio, en un jardín que Rafael describió"*<sup>85</sup>

La forma por lo tanto queda encerrada en sus propios límites, separada del resto para identificarse como tal y no confundirse con él; se tiende a representar lo que se ve, aunque

---

<sup>82</sup> En la sintaxis musical clásica, es el menor elemento analizable de un tema o frase.

<sup>83</sup> Continuación de canto o armonía, que toma sin interrupción un sentido más o menos acabado, y que se termina en un reposo por una cadencia mas o menos perfecta.

<sup>84</sup> En la actualidad significa cambio de tonalidad, realmente significa cambio de modo.

<sup>85</sup> FRANKASTEL, Pierre: op. cit. p. 172.

siempre haya un cierto nivel de abstracción, entendiéndose por ello la idealización o sublimación de las formas. Elemento imprescindible para que **"una descripción realista resulte genérica, legible y expresiva"**<sup>86</sup>. Las figuras se reparten equidistantes en la composición en diálogo y equilibrio; se llega así a edificar una estructura, arquitectura musical y plástica diferenciada en sus partes; pues el proceso de ejecución prefijado de antemano, tiene como fin representar la forma musical y plástica nítidamente, para hacerla perceptible y previsible.

En el momento en que el artista se plantea y me atrevo a decir que el "genio" es "genio" por esta razón, (Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Bach, Mozart, Beethoven, Van Gogh), romper moldes, presentar otra **FORMA DE ESCUCHAR DE VER Y DE OÍR**, conciben el proceso creativo desde perspectivas diferentes, esto hace que dichos artistas se conviertan en pilares en los que se apoya el arte posterior.

En el caso de Beethoven, esta nueva forma de sentir, estiliza y hace maleable las formas como si de una masa se tratase, pero a la vez, y aunque parezca contradictorio, las partes individuales, (me refiero a cada instrumento o grupo de instrumentos) son tratadas al máximo de su capacidad expresiva.

Digamos que en Beethoven, como en cualquier genio creador, existe el impulso, aunque con moderación, por liberarse de las normas establecidas de una música "tonal vertical y homófona".

¿Cómo pretende el músico culminar dicho proceso?: intentando romper con el índice de identidad y repetición.

---

<sup>86</sup> ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Paidós Barcelona 1986. P 164

Aunque como afirma Henri Pousseur, tal culminación es sólo parcial:

*"A partir del momento en que se asiste a un desarrollo por movimientos lineales superpuestos y relativamente independientes (sobre todo en lo que se refiere al ritmo), ello contribuye a que se perciba una pluralidad de participantes al menos virtuales, que subsisten como si permaneciesen "detrás" de esta polifonía, a pesar de la emanación reabsorbente de cada una de sus partes".* <sup>87</sup>

Por esta razón, Beethoven no puede hacer que cada una de estas partes tenga una naturaleza resolutive, ni tampoco puede evitar, el principio de identidad que subyace en toda música tonal, a pesar de las tensiones extremas producidas por sus oposiciones, y a menudo también gracias a ellas; como tampoco la pintura de su época se libera del referente figurativo, aunque la resolución técnica, la distribución de los elementos, el ritmo desbordante y los contrastes de color, luz y sombra se alejen del ideal clásico de estaticidad lineal arquitectónica y planimétrica, de las obras neoclásicas citadas anteriormente.

Así pues, si volvemos a escuchar la novena sinfonía y a su vez observamos de nuevo "El Naufragio de la Medusa" de Gericault, [\(V. D.: 102\)](#) [\(A: 104\)](#), es interesante comprobar: como él esforzando utilizado con diferentes efectos rítmicos, armónicos y dinámicos con una fuerte insistencia sobre el tema, el ritmo concebido como fuerza motora, el desplazamiento del acento y del metro, el poder de las síncopas, las disonancias

---

<sup>87</sup> POUSSEUR, Henri. Op. cit p. 40



subrayadas por el "exforzandi" (acentuación de su efecto), la mezcla de diferentes formas (sonata<sup>88</sup> con el rondó<sup>89</sup>), la introducción de las voces humanas, la asignación de material temático a instrumentos como los timbales, y finalmente la ampliación instrumental (4 trompas, 3 trombones, 1 contrafagot, 1 flautín), generan esa fuerza titánica que dimana de esta obra para expresar la lucha entre la vida y la muerte. Todo ello es comparable en su composición a este espacio pictórico complejo y diversificado, donde los elementos distribuidos en diagonal, se amasan y unifican mediante una ejecución febril del fondo y la forma, para expresar esta fuerza irracional de sobrevivir, oscilante entre la esperanza y desesperanza, que brota de la incertidumbre abstracta de los ideales del hombre.

Como afirma **FRANKASTEL**, la expresión del yo individual, se concreta en un espacio donde la luz procede de una fuente única; además ese espacio se nos aparece como escenográfico e imitativo, con resolución en la tónica y por tanto previsible. Pues estas modificaciones en la dinámica de la expresión, requieren del espectador-auditor mayor participación por su interesante nivel de información, condensada globalmente; lo que dificulta la capacidad perceptiva, ya que la atención pasa de

---

<sup>88</sup> "En el siglo XVII se designaba así a la pieza para uno o más instrumentos que constaba de varias partes. Se denominaba sonata por su destino de "sonar", en oposición a "cantata", destinada a la expresión oral. También significa forma de composición musical para uno o dos instrumentos (piano, piano y violín etc.), que desde el siglo XVIII hasta finales del XIX evolucionó hasta quedar estructurada bajo el siguiente patrón: 1°. tiempo, "alegro" en cuya evolución intervienen dos temas de carácter distinto y en el que se especula con los contrastes tonales derivados de la modulación. 2°. Tiempo "lento" sujeto a un desarrollo simple sobre una estructura libre. 3°. tiempo "minué" o "scherzo" cuyo esquema formal está integrado por dos secciones, y 4°. tiempo final "alegro", que regularmente es un "rondó".

<sup>89</sup> 3. - "Estructura bitemática para clavecín en un solo movimiento" (Scarlati). VALLS SORINA, Manuel. "Diccionario de la música". Alianza Editorial. Madrid. 1986. p. 65

ser un ente simplemente contemplativo y pasivo a tomar parte activa en la interpretación de los signos visuales y sonoros.

Éstos, por su índice de complejidad, se multiplican, varían, suceden en diferentes fases del espacio visual y sonoro, conservando cuidadosamente el encuadre, los planos, el desglose, la estructura de la forma, pero modificando el desarrollo clásico, y a su vez como subraya P. Frankstel:

*"Coordinando todas las partes en función de un efecto de conjunto -llevando hasta sus últimos límites la ley de las unidades- por el desarrollo por episodios o por la variación. Delacroix multiplicará las series de imágenes donde los mismos personajes aparecerán bajo los mismos ropajes, en diferentes fases de una acción. Un Ingres, en una composición como su Baño Turco o en la Gran Odalisca no hará otra cosa que inspirarse en esta forma nueva de asociación de ideas"<sup>90</sup>. [\(V. D. 89 y 91\)](#)*

Como hemos visto este proceso de sacar el máximo rendimiento a las partes en el todo sin desligarse de él, la música lo lleva a cabo explotando todas las posibilidades orquestales y vocales, utilizando el máximo número de timbres y voces, alternancias y contrastes, y expansionando la tonalidad hasta un intenso grado sin perder su disciplina (Strauss, Mahler); o por el contrario, reduciendo la orquesta y dando efectos colosales a la sonoridad (recordemos a Berlioz padre de la orquestación moderna). La omisión del contrapunto en el

---

<sup>90</sup> FRANKSTEL, Pierre. op. cit. pág. 158

desarrollo de la forma sonata es reemplazada por diversos aspectos de la armonía (claves y temas contrastados), también mediante, la unificación de todos los movimientos de una sinfonía (poema sinfónico),<sup>91</sup> o por la sonata en un solo movimiento (drama musical), etc. Tales efectos se conseguirán en la pintura, con la plasmación de temas grandilocuentes, a veces hasta aparatosas y arrebatadoras imágenes oníricas de un yo descarnado - como ocurre con Francisco de Goya. Volvamos a observar: de Goya: los fusilamientos del tres de mayo de 1808<sup>92</sup> y El Aquelarre<sup>93</sup> (V D. 97 Y 99), o bien las siguientes, todavía enlazadas con el pasado en cuanto a la concepción del dibujo o la continuidad lineal conseguida por la armonía melódica. Veamos y escuchemos a continuación:

Pintura: El salto desde las rocas. 1833 de Ludwing Ferdinand Schnorr Von Carolsfeeld Schweinfurt, colección Geor Schäfer<sup>94</sup>. (V. D. A. 116, 117).

Música: Sinfonía fantástica, OP. 14. Orquesta Lamoureux. Igor Markevitch de Hector Berlioz. (Audición sugerida Adagio). IV. Marche au supplice.

A pesar de estar la obra pictórica planteada bajo una concepción más libre del espacio formato, aunque la sobriedad en el color y la estructura lineal nos recuerdan al neoclasicismo,

---

<sup>91</sup> Poema sinfónico: Obra orquestal, sin forma concreta, de carácter rapsódico, sujeta a un programa. Se atribuye a Liszt la introducción del término

<sup>92</sup> 266x345 cm. Museo del Prado. Diapositiva obtenida de La pintura en los Grandes Museos. Ed. Planeta. T. I. Imagen 173. P. 177

<sup>93</sup> Museo del Prado. 140x238 cm. op. cit. p. 184. imagen 179 y detalle. 178. Su escala gigantesca les confiere extraordinario poder expresivo. La tensión de los cuerpos. el horror en las expresiones, la efusión de la sangre y el rigor de los efectos luminosos convierten a estos cuadros en ejemplos destacados del expresionismo de todos los tiempos. "

<sup>94</sup> REYERO, Carlos: Las claves del arte. Del romanticismo al impresionismo. Ed. Ariel, S. A. p. 38

la desproporción en las imágenes y el límite indefinido del cuadro, nos plantean un espacio más participativo (no sabemos dónde caen los amantes), transmitiéndonos incertidumbre, inquietud o sorpresa. Ya no somos meros espectadores pasivos de un escenario, sino que nos planteamos preguntas. Por otra parte expectación y sorpresa nos produce la audición de este "adagio" a causa de sus pasajes de suave continuidad melódica, cuya audición placentera no nos transmite ningún sentimiento de horror, terror etc., pero contrastados con los que a continuación le siguen de intensidad elevada: IV Marche au suplice, nos transmiten un clima continuo de duda, inexplorado (no conocido de antes) inédito, imponderable, (difícil de averiguar en su trayectoria). Por lo tanto toda la obra guarda una estructura esencialmente clásica, unida por 5 ideas, que sobre el amor y las pasiones humanas se confluyen en cada movimiento, en un intento de adaptarse a los estados emotivos de cada ciclo vital y controladas por la intención narrativa de la composición, titulada: Episodios de la vida de un artista.

Estos recursos que estilizan o reducen estiran o amplían la estructura de la "forma cerrada" nos acercan a los planteamientos estéticos científicos y filosóficos del impresionismo pictórico y musical, donde el espacio comienza a ser visto y oído desde perspectivas diferentes.

Llegados a este punto, es el momento de pasar al capítulo siguiente.

**6. - PRINCIPIOS DE IDENTIDAD Y ALTERIDAD EN LA EVOLUCIÓN DE LA TONALIDAD CLÁSICA COMPARADOS CON LA PERSPECTIVA PICTÓRICA DESDE EL RENACIMIENTO/NEOCLASICISMO AL ROMANTICISMO.**

**6. 1 Concepto de "textura" en el espacio musical y plástico:**

**RENACIMIENTO/NEOCLÁSICISMO.**

La doble ficha de referencia sería, respectivamente ésta:

**En música:** Textura polifónica/contrapuntística/fugada/imitativa: dimensión horizontal de la música.

**En pintura:** Perspectiva lineal/dibujística/planimétrica: dimensión horizontal de la pintura en esquemas tridimensionales.

Antes de analizar el "Impresionismo", vamos a realizar un resumen del proceso, que la música y pintura han sufrido a partir del renacimiento hasta el romanticismo en ese intento por desligarse de una estructura formal, más o menos cerrada y analizada hasta ahora como: el efecto de "identidad" y "repetición" de un espacio armónico, donde el efecto tonal es identificable en aquellos contextos, que ejercen una función tónica por la frecuencia y estabilidad de su aparición.

Por ejemplo una clave de estabilidad puede ser simplemente la duración, definida por aquellas asociaciones de acordes, que

persisten más tiempo independientemente de que haya una tónica unificadora<sup>95</sup>.

Hemos visto también que en la medida en que ambas artes se alejen de este efecto de tonalidad o "tonalidad unificada", <sup>96</sup> el principio de alteridad comienza a formar parte de una música y una pintura, que paulatinamente va desligándose de las reglas de la "tonalidad", mostrando un espacio más dividido y diferenciado por lo tanto menos unitario y más múltiple, menos significativo y más estético, menos consonante y más disonante<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Jerarquía funcional de acordes en torno a una sola tónica, regulada por la direccionalidad derivada de la tensión y resolución expresada del modo más eficaz en el eje de tónica-dominante, y b) la unificación, lograda al relacionarse todos los procedimientos y estructuras armónicas en torno a un único centro. LA RUE, Jan. Análisis del estilo musical. (Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal). Labor. Barcelona 1989. p. 42.

<sup>96</sup> Para los profanos en teoría musical, cualquier grado de cambio tonal, es escuchado como grado de tensión entre la proporción de tonalidad y frecuencia de cambio entre los centros tonales. Nuestra impresión de vitalidad y actividad dentro de un movimiento o movimientos es captado por este grado de cambio tonal. Si la secuencia de tonalidades entre movimientos incluye relaciones de tensión, particularmente sucesiones de acordes entre dominante-tónica, que se comportan como elementos de contraste, como pasos "atonales", en el sentido que hemos definido varias veces en esta tesis (como alejamiento del sentido unificado de totalidad, que posee la tonalidad armónica clásica), la percepción de frecuencia de cambio-alteridad-diferencia o contraste, será proporcional al índice de grado de cambio entre diferentes pivotes armónicos (tónica-dominante), siendo estos los elementos que contribuyen a dar unidad tonal al conjunto.

<sup>97</sup> JAN LA RUE, nos habla de este índice de dificultad a la hora de percibir estos pivotes armónicos, que por el uso o abuso de ellos han pasado por ser "tonales". Si esta secuencia de tonalidades es frecuente entre diversos movimientos de una composición, a pesar de sus diferentes acordes (llamémosles de tensión) entre ellas: "la impresión de continuidad será muy fuerte, obligando a entrar en estos movimientos para percibir las órbitas relacionadas o incluso concéntricas, proporcionando así al oyente una experiencia amplia y sutilmente unificada. "Si el plan tonal careciese de secuencias de tensión, pero colocara tonalidades fuertemente contrastadas en inmediata sucesión, la impresión de actividad, inestabilidad y dificultad sería intensa en la audición y por consiguiente sufriría el sentido de unidad. Op. cit. p. 42

Este espacio armónico tonal está delimitado entre dos coordenadas semejantes en ambas artes:

**LA VERTICALIDAD:** ARMONÍA DEL ACORDE, QUE EN PINTURA HEMOS COMPARADO CON LA PERSPECTIVA TRIDIMENSIONAL QUE CONFIGURA EL "FONDO" PICTORICO, Y:

**LA HORIZONTALIDAD:** ARMONÍA MELÓDICA LINEAL O POLIFÓNICA, QUE EN PINTURA, CONFIGURA EL CONTORNO LINEAL O DIBUJO DE UNA DETERMINADA FORMA, DISTRIBUIDA EN UN PLANO TRIDIMENSIONAL AUNQUE PLANIMÉTRICO. El diálogo y la coordinación entre ambas, va a reflejar o transmitir un espacio más o menos homogéneo, equilibrado, simétrico o diferenciado en la medida que las funciones de cada una de ellas, se coordinen o yuxtapongan, se alineen adicionen o sumen, se mezclen o intercambien.

Como hemos visto, la música hasta el renacimiento es esencialmente polifónica, (melódica y lineal); al igual que la pintura es lineal y dibujística. La tridimensionalidad o "verticalidad del acorde" está determinada por voces simultáneas que quedan en segundo lugar, que hacen la función de "acompañamiento", pero que, a su vez, pueden ser escuchadas, si prestamos atención, con la misma nitidez que las restantes. Así también el fondo lineal arquitectónico o paisajístico adquiere una importancia casi igual, al ser modelado en color forma y luz como el resto de los elementos, tratados todos ellos dentro de un esquema tridimensional.

La pintura y la música están, pues, asentadas esencialmente en la coordenada de la "horizontalidad" la "polifonía" y la "estructura lineal del dibujo". La "tonalidad" se yergue como el "eje o centro unitario" de todas las tensiones (disonancias) que como contrastes se resuelven en él. El principio de identidad, imitación, subordinación y

jerarquización entre las partes es evidente. Citemos como ejemplo en Pintura: La ciudad ideal de Francesco Di Giorgio Martini<sup>98</sup>, y en música: *Deploration sur la mort D'Ockeghem* de Josquin Desprez (V. D. A. 43 A 44). Todo en ella es homogéneo, equilibrado, simétrico, proporcionado y jerarquizado; pero a la vez, las partes funcionan como elementos independientes en una visión o audición, que aunque global se percibe individualmente, casi planimétrica y superficialmente. Como subraya A. Robertson y D. Stevens:

*"El oyente. . . debe tener presente, que esta música sólo puede ser apreciada en una de dos formas que mutuamente se excluyen: o bien, puede participar en la interpretación, saboreando el encanto de su parte y la relación de ésta con el conjunto total; o bien puede mantenerse al margen de la ejecución, recreándose en el sonido íntegro, aunque perdiendo inevitablemente muchos de los detalles melódicos y rítmicos".*<sup>99</sup>

La vista recorre el espacio visual y como espejo de éste el temporal de la música: simultáneamente y a continuación narrativamente<sup>100</sup>, paralelamente casi en igualdad de relevancia e

---

<sup>98</sup> FERNANDEZ ARENAS, José. *Las claves del Renacimiento. Cómo identificarlo*. Planeta, Barcelona 1989. p. 15

<sup>99</sup> A. ROBERTO Y D. ESTEVENS. *Historia general de la música. Desde el renacimiento al barroco*. Alpuerto. Madrid 1968. p. 205

<sup>100</sup> La música de esta época está adaptada a un texto literario o poema. Su estructura métrica y su ritmo musical son análogos a la que existe entre el



importancia y por tanto de semejanza, lo cual no quiere decir que no siga existiendo jerarquización entre sus partes.

Esta percepción de igualdad entre las partes es semejante al proceso armónico denominado

*"Tonalidad migratoria o pasajera" empleado desde el renacimiento temprano hasta el último barroco, que pasa constantemente, de forma pasajera, de un centro tonal a otro sin establecer ningún sentido direccional consistente ni ningún otro objetivo gravitatorio central. Esta cualidad migratoria tiende a contrarrestar la ascendencia y supremacía de cualquier otra tonalidad, aunque el sentimiento general de tonalidad se desarrolle con fuerza".* <sup>101</sup>

Como ilustración continuemos oyendo La Deploration sur la mort D'Ockeghem de J. Desprez y analicemos el cuadro La visitación de María de Doménico Ghirlandaio. (Capilla Tornabuoni, iglesia de Santa María Novella, (1486))<sup>102</sup>, ([V.D.A. 45 a 52](#)). Las escenas representadas pertenecen al mundo real. Sabemos que Ghirlandaio fue un cronista de su época y que retrata, los personajes, las calles o las modas de su ciudad. En esta obra la presencia de la familia de Tornabuoni con sus ayas,

---

metro de un poema y el ritmo de sus versos, marco esencial para la organización de la armonía, de ahí su carácter narrativo.

<sup>101</sup> LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía la melodía, el ritmo y el crecimiento formal.* Labor. Barcelona 1989. p 40

tiene casi tanta importancia como la escena religiosa, lo laico y lo sagrado se unen en igualdad, lo religioso se identifica con lo humano, en una perspectiva casi bidimensional y planimétrica.

Como elemento de comparación musical proponemos la audición: Deploration sur la mort D'ockeghem de Josquin Desprez. (c. 1440-1521)<sup>103</sup>. Como podemos observar nos encontramos pues con un estilo musical: polifónico, contrapuntístico, fugado e imitativo; lo que representa una textura con una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos de la trama.

En el siglo XVI, con Palestrina, Los Lassus, Vitoria, Monteverdi etc., la relación entre estas dos coordenadas musicales y pictóricas se haya en perfecto equilibrio: la riqueza lineal y la consonancia vertical, la polifonía y la

*"armonía y concordancia de todas las partes, (está) realizada de tal manera que nada pueda añadirse, substraerse o alterarse sin perjudicar al conjunto".* <sup>104</sup>

Estaríamos, pues ante la sensación de perfecta "Tonalidad" que Leonardo describió en términos musicales y pictóricos:

*"La percepción simultánea de todas las partes integrantes (de una pintura) crean una armonía concordante que, para el ojo, es una*

---

<sup>102</sup> Fernández Arenas, José. Op. cit. p. 56

<sup>103</sup> *Music of the renaissance. Palestrina. Byrd. Dufay. Dunstable. josquin. Dowlan. Pro cantione antiqua. Ulsamer Collegium. CD. 1972*

*sensación equivalente a aquella experimentada  
por el oído cuando escucha la música. "105*

---

**104** BATISTA LEON, Alberti. Op. Cit. pág. 53

**105** BATISTA LEON, Alberti. OP. cit. pág. 53

## 6. 2 DEL BARROCO EN ADELANTE. -

La ficha técnica sería:

**En música:** Textura homófona/homorrítmica y en acordes. Dimensión de la verticalidad.

**En Pintura:** Perspectiva Tridimensional aérea/pictórica.

A partir del barroco, el principio de "alteridad y división" comienza a fluctuar entre estas dos coordenadas, la polifonía invade el terreno de la armonía vertical. Muchas de las líneas melódicas exponen ya figuras de naturaleza armónica: acordes partidos e incluso contrapuntísticos; se trata de una concepción celular de la polifonía en la cual los contactos significativos directos entre las notas se establecen por igual en sentido horizontal y en sentido vertical y a menudo (en diagonal). Ello contribuye a la expresión de una pluralidad de movimientos psíquicos, que aunque están relativamente coordinados en un espacio armónico tonal, describen a menudo curvas opuestas, generadoras de tensión<sup>106</sup> ([V. D. A. 78 a 79](#))., que se yuxtaponen, como el fondo y la figura se mezclan en un todo unitario en la pintura, subyaciendo en alternancia melodías y acordes o invadiendo el espacio musical como en pintura, el

---

<sup>106</sup> Observemos, de Peter Paul Rubens el esquema compositivo del Tríptico del Descendimiento, (Amberes. Catedral) y escuchemos la introducción de La Pasión según San Juan de J. S. Bach. "La sabia simbiosis de la diagonal y las líneas curvas en un ritmo cóncavo-convexo". El tríptico a su vez queda relacionado entre sí con la colocación de las dos escenas laterales -Visitación y presentación en el templo en dos planos distintos que crean una diagonal que va del ángulo inferior derecho al ángulo superior izquierdo, cruzando la escena principal". TRIADO, Juan Ramón. *Las claves del arte barroco*. Como identificarlo. Edt. Planeta, S. A. Barcelona 1989. p. 68.

fondo, se integra en la figura en un diálogo de alternancia, en una dinámica parecida a la ejecutada por el pincel cuando invade el espacio pictórico, modelando las formas con los colores de los fondos y viceversa. La pincelada es abierta, huye del dibujismo renacentista que modela con una línea más cerrada las formas individualizándolas, para tratarlas globalmente y desplazarlas hacia la parte exterior del cuadro.

La luz y el color, mediante una perspectiva aérea, se aúnan para crear una espacialidad plástica que define los elementos superponiéndolos o fragmentándolos, creando esa obscuridad que hace difícil aislar las partes, debido a su integración en una unidad compositiva superior.

Por ejemplo, si la polifonía de un Bach es menos lineal, sin embargo es más celular armónicamente, más dividida; al igual que la línea de contorno en la forma desaparece por la mancha o esbozo: concepto de lo pictórico. La ortodoxia de ambas coordenadas en un espacio armónico tonal se visualiza mediante la integración de todas sus partes, y aquellas que como principio de alteridad funcionan como tensión o contraste. Notas alteradas y escalas cromáticas <sup>107</sup>, quedan integradas en nombre:

*"De un principio ornamental lo cual no significa de ninguna manera que sea algo superficial ni tampoco añadido; al contrario, es algo profundamente "funcional", es decir las notas "alteradas", están incondicionalmente sometidas, por vía de la atracción y de la*

---

<sup>107</sup> Cromático, aplicado a la música. Que se aplica á uno de los tres géneros del sistema musical, y es el que procede por dos semitonos y una tercera

*resolución, a los grados fundamentales del espacio armónico tonal.* <sup>108</sup>

El estilo musical del barroco, al contrario del renacimiento es por tanto más homófono, homorrítmico y en acordes; y aunque el "bajo continuo", <sup>109</sup> conduzca a las partes melódicas simultáneamente, por muy simplificadas o atrofiadas que estén, éste juega el papel de fondo totalmente subordinado a ellas, apoyándolas, sustentándolas y mezclándose con ellas. La coordenada de la "verticalidad del acorde" y de la "perspectiva tridimensional" en su dimensión real, (aérea), se ha logrado totalmente en ambas artes. Cualquier fragmento del oratorio del **Mesías de Handel**, nos representa nítidamente este espacio jerarquizado unitario y global.

El espacio armónico tonal que envuelve las tres partes de este gran oratorio compuesto en (1741), en una plantilla instrumental de cuerdas vientos y percusión, muestra en síntesis las categorías wöllflianas reflejadas en Peter Paul Rubens uno de sus máximos exponentes, las cuales quedan expresadas de la siguiente manera:

Forma abierta, composición abierta, composición oscura:  
Luz y sombra (claroscuro), profundidad espacial y unidad entre fondo y figura.

---

menor o semitono. Indica la escala de 12 semitonos de un instrumento temperado. Intervalo entre dos sonidos inmediatos de la escala cromática

<sup>108</sup> POUSSUR, Henry. *Música, semántica, y sociedad*. p. 42.

<sup>109</sup> Bajo continuo: en la música barroca, fondo armónico realizado generalmente por el cémbalo, el violonchelo y el contrabajo que sirve de sostén al discurso musical. Op. 18. 42. coro. 3`58". p. 35. *La gran música paso a paso*.

Oigamos el "Aleluya" del Mesías de Handel y observemos La adoración de los Reyes Magos de Rubens<sup>110</sup>. [\(V. D. A. 65 a 71\)](#).

Toda la composición está centrada en el tema principal: el aleluya, introducido por la cuerda y a continuación cantado por el coro con decisión y pletórica emoción; comparativamente atendamos al tema principal de la obra pictórica La Sagrada Familia.

Ambos destacan y se mezclan con el resto de los componentes, (temas secundarios musicales o grupos de figuras pictóricas).

El proceso "del como se destaca" comparando ambas artes sería aproximadamente así:

En la música, el Aleluya se escucha repetidamente en voces diferentes (tenores sopranos bajos y contraltos) individualmente o al unísono (coralmente y orquestalmente) y apoyado, en los sonidos graves de los timbales y trompetas que lo anuncian, destacan y contrastan. Por el contrario, en otras secciones aparece desarrollado en un esplendoroso despliegue de contrapunto entre los diferentes grupos vocales e instrumentales. De forma semejante, en la pintura, Rubens con extraordinaria maestría, aísla el tema principal: La Sagrada Familia del resto de las figuras mediante un espacio vacío representado por el marco arquitectónico: Un cobertizo en ruinas y una columna clásica; o por la disposición, mezcla y expresividad del resto de las figuras, (los reyes con su séquito y los hombres del pueblo pobremente vestidos). Estos grupos, (figuras en pintura o temas secundarios en música) se mezclan,

---

<sup>110</sup> Obra pictórica. Diapositivas obtenidas de: MONREAL TEJADA, Luis. La pintura en los grandes museos. Tomo cuatro. Museo de Amberes. p. 98, 99 y 100 (detalles). 101 (Obra).

agrupan y casi se yuxtaponen, siempre en un orden jerarquizado y a veces contradictorio, sobre los que siempre se destaca, ya sea visualmente o auditivamente el "tema principal". Por ejemplo: la fanfarria de timbales y trompetas que apoyan las impetuosas exclamaciones del aleluya del coro, aunque suenan como elementos secundarios de la orquesta, cumplen una función importante de apoyo y sostén; se comportan como referencias espaciales que encuadran o delimitan la composición musical. Algo similar ocurre en la pintura: la cabeza del buey en primer término, la columna clásica en la diagonal y la de los camellos en la parte superior del cuadro, enfatizan y abren la composición hacia el exterior.

La calma parece llegar con la exposición de un nuevo tema repetido por la orquesta y el coro, sobre el cual se desarrolla una fuga<sup>111</sup> en el orden siguiente: sujeto y contrasujeto (bajo-tenor-alto-soprano). Cuando parece que va a comenzar el desarrollo de la misma, la intervención de las mujeres contestando con insistencia la decisiva frase "Rey de Reyes y Señor de Señores", respondida siempre por los "aleluyas" del resto del coro y los acentos del timbal y la orquesta, parecen determinar una composición bastante rígida del espacio, en el que cada frase musical, tema o motivo ocupa el lugar que le corresponde. En la composición pictórica ocurre algo similar. La Virgen y el Niño reciben una iluminación especial que subraya su papel de protagonistas, mientras que San José, vestido con una capa parda, queda en cierto modo asimilado a las gamas terrosas de la arquitectura del establo, con lo que Rubens establece un juicio de valor respecto a la importancia relativa de cada una

---

<sup>111</sup> Fuga: Forma musical consistente en la exposición sucesiva de un tema en diferentes voces.



de las figuras de esta triada. Todo el espacio plástico queda centrado en el cuerpo del niño que con un ligero movimiento hacia la izquierda, atrae las miradas del resto de los componentes, que convergen en Él convirtiéndose Éste en el "eje tonal" de la composición.

Proceso compositivo que queda clarificado por L. Monreal Tejada, como a continuación podemos comprobar:

*"El efecto de convergencia de las miradas si pudieran visualizarse por medio de líneas rectas formaría un cuarto de círculo, desde la parte superior del cuadro a su extremo izquierdo. Ello establece una relación afectiva entre los personajes agrupados con un esquema de composición piramidal, masa polarizada por el niño en posición excéntrica".* <sup>112</sup>

En el espacio musical, el "aleluya" se convierte en el centro tonal que absorbe con una especie de fuerza magnética todas las partes que integran esta sección; siendo aún el principio de identidad e imitación intrínseco a la tonalidad, (efecto que proyecta unidad a un grupo por las relaciones de parentesco entre sus partes), el que prevalece en esa diversidad (principio de alteridad) de movimientos y temas, que se entremezclan en ritmos, que se contrastan en progresiones polifónicas imitativas a cuatro y seis partes, así como en su riqueza instrumental que confiere ese ambiente de luminosidad y color tan peculiar del Barroco.

---

<sup>112</sup> MONREAL TEJADA, Luis. Op. . p. 108

El material temático realizado en un esplendoroso despliegue de contrapunto entre los diferentes grupos vocales e instrumentales y la progresión ascendente propuesta por la trompeta que cantan las sopranos sobre la decisiva frase "Rey de Reyes y Señor de Señores", en una escala ascendente hacia los agudos, dinamizan toda la composición como la línea serpentinata en la pintura se desliza en un contraste de luz y color, reafirmando en la resolución el contenido temático del "aleluya" o de "La sagrada familia", que toda la orquesta y coro canta de una forma grandiosa y espectacular.

### 6. 3 CONCLUSIONES DEL SEXTO CAPITULO. -

Así la "armonía": el arte de relacionar estructuras con un cierto índice de homogeneidad, parte desde el principio de identidad hacia el de "alteridad", comenzando con el sistema modal usado en la edad media, sin oponerlo al de tonalidad (ya que la tonalidad puede incluir progresiones modales), camina hacia la "tonalidad lineal": sintaxis armónica del período que va de la más antigua polifonía hasta mediados del renacimiento, donde las consideraciones de la línea melódica prevalecen sobre la elección de lo "vertical": armonía del acorde o para muchos autores propiamente armonía. Se asienta en la tonalidad unificada o "tonalidad" propiamente dicha, (característica propia de la música que se extiende desde (1680 a 1860) (ver notas a pie de página n 95 y 96), pasando por la tonalidad migratoria (idem: 101) y bifocal, para, a partir de esta tonalidad unificada y jerarquizada, extenderse en forma de "tonalidad expandida" mediante procesos de contraste, descentralización<sup>113</sup>, división, indeterminación, alteración (cromatismo)<sup>114</sup>, neomodalidad<sup>115</sup>, bitonalidad o politonalidad, tonalidad indefinida, <sup>116</sup> hasta llegar a la pura "atonalidad", es

---

<sup>113</sup> Demoler el carácter centrípeto de la propia tonalidad, unidad tonal básica, principio y fin de una obra en una misma tonalidad o área tonal.

<sup>114</sup> Acordes alterados (alteración de acordes convencionales, o modulación entre tonalidades alejadas o relacionadas cromáticamente.

<sup>115</sup> Progresiones modales que poseen un carácter antitonal, como la escala de tonos enteros, los modos folclóricos de Bartok o cualquier expresión similar con nuevas posibilidades de acordes.

<sup>116</sup> "En la música de Strauss, Mahler, Sibelius, hay a menudo secciones que son decididamente tonales, sin embargo sus relaciones tónicas no pueden ser determinadas con fijeza. Flotan en el ámbito de varias tonalidades sin decidirse sobre una tónica concreta. "RETI, Rudolph. Op. cit. p. 107

decir: evitación consciente de la "tonalidad". Todos estos procedimientos van encaminados a alejarse de la tonalidad como clave o estructura condicionada y convencional.

Hemos llegado a la conclusión, de que el concepto de "composición abierta" se da siempre que el artista introduce nuevas innovaciones a lo ya establecido, y que siempre, es connatural al proceso creador. Digamos también, que el sentido de globalidad y unificación, por este principio de "identidad e imitación" o elección de formas establecidas (sonata, rondó, acordes convencionales como quintas y terceras etc.), se rompe mediante el contraste, estructuras disonantes: gamas de color no empleado hasta entonces ej. Colores complementarios, acordes no escuchados hasta una determinada época, tales como, (DO-SI), (DO elevado a la 7ª), cromatismo y todos los mencionados en el párrafo anterior.

Todos estos procedimientos constitutivos del principio de "alteridad", van encaminados a dar importancia resolutive a cada una de las partes que integran la composición. El sentido de unidad mantenido por eje: tónica-dominante hasta el 1750 más o menos base de un sistema armónico de acordes jerárquicamente relacionados, evolucionará en el sentido del color armónico, y el concepto de estructura esencialmente equilibrada, simétrica y convencional en ambas artes, determinada como hemos dicho por el referente figurativo y por el índice de semejanza entre las partes, va a disgregarse, a ensancharse a ser menos perceptible.

### **6. 3. 1 Las figuras de Beethoven y Wagner en el principio de alteridad.**

Desde el romanticismo, hasta el impresionismo, estilo en donde ahora nos vamos a situar, "la tonalidad" ha sufrido todas estas variantes, iniciando y terminando dicho proceso dos maestros del efecto armónico Beethoven y Wagner.

En la música de Beethoven, el fenómeno armónico subraya una estructura abstracta, pero persiste el efecto delimitado y resolutivo de la "tonalidad"; con Wagner el creciente interés por el color armónico llega a debilitar el énfasis estructural, su lenguaje es más rico pero su sintaxis de la forma resulta más vaga, aparece más disgregada e indeterminada. Como comenta Jan La Rue:

*"Los aspectos estructurales predominan antes del 1.800 para después dirigir la atención más sobre el sentimiento y el color".*

117

Con Wagner surgirá una polifonía que estará cada vez menos regida por el principio de identidad, imitaciones y equivalencia de las partes, así lo afirma dicho autor:

*"La pérdida de coherencia tonal aparece como una liberación del principio de identidad; el aumento del cromatismo técnica de "hacer*

---

<sup>117</sup> LA RUE, Jan. *Análisis del estilo musical* p. 39 y 45

*desaparecer" polarizaciones, y la utilización al máximo de la extensión armónica potencial"<sup>118</sup>*

Como ejemplo proponemos en pintura: La muerte de Sardanápalo de Eugene Delacroix, (1798-1863) y en Música: El anillo de los nibelungos de Richard Wagner (1813-1883). ([V. D. A. 108 a 115](#)).

Este espacio musical, extraordinariamente liberado, debido a la densidad de cada una de las partes, hace que el oído se detenga más en ellas que en el contexto global de la forma. Y esto es así porque su naturaleza disonante y no rigurosamente paralela, o fluctúa en un solo proceso horizontal, lo que debilita la continuidad de aquél; o cuando se aplica en un proceso vertical, contribuye a que diferentes estratos de acordes complejos y simultáneos se distingan entre sí, por su articulación, velocidad media, orquestación, cromatismo, etc.

El signo en sí, gracias a estas densidades inusitadas, materias sonoras de una especie completamente nueva como, color sonoro, ruido, sonido complejo, etc. actúa como vector, que,

---

<sup>118</sup> Es interesante notar, cómo este proceso que se inicia a finales del siglo XIX, fruto de la evolución de un espacio concreto y objetivo, mensurable y jerarquizado, por un proceso de síntesis (abstracción estética), ha desembocado tanto en la música como en la pintura en estilos como el "minimalismo".

Mediante una economía en los medios de representación y una depuración de la forma (estructuras primarias), el arte reivindica como soporte de la obra, otros elementos que no son componentes de la misma, y por lo cual no pueden dividirse: sea por ejemplo el espacio que rodea al espectador o al auditor.

La representación del El aire multiplica. Homenaje a Federico García Lorca, de Llorenç Barber, representado el 15-4-98 en la Plaza de las Pasiegas ante la fachada de la Catedral de Granada, fue un espectáculo visual y auditivo impresionante. Mediante un campanario portátil, se introdujo como parte integrante de la obra, el ambiente exterior. Las campanas de bronce, las de hierro colado, volantes, fijas y móviles con sus ecos multiplicados por el aire cargaron el sonido de historias, produciéndose así una sinestesia visual y auditiva.

como hemos aludido a lo largo de esta tesis, ensancha los límites de este espacio musical, el cual comienza a oírse y a verse de forma diferente<sup>118</sup>.

*“La obra no es un sistema cerrado de relaciones internas, sino un elemento en el sistema exterior relacional”<sup>119</sup>*, en la que intervienen: Obra - medio ambiente espectador - auditor.

---

<sup>118</sup> Véase la página anterior.

<sup>119</sup> FIZ MARCHAN, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Akal/Arte y Estética. Madrid 1988, p. 106

## **7. - EVOLUCIÓN DE LA ARMONÍA MUSICAL Y LA PERSPECTIVA PICTÓRICA EN EL IMPRESIONISMO Y POSTIMPRESIONISMO.**

### **7. 1 Las figuras de Ravel y Debussy comparadas con pintores impresionistas neoimpresionistas y postimpresionistas. Edgar Degas, Claude Monet, Van Gogh, Paul Gauguin.**

A partir por tanto del impresionismo, y por este principio de "alteridad" encaminado a alejarse del efecto tonal de una armonía convencional y académica, se introducen en el espacio musical y plástico, nuevos conceptos de concebir la armonía, que van a dar más importancia al color armónico, el cual actúa como foco de atención sobre el resto de los elementos: ritmo, textura, forma etc.

Esta concepción sobre el impresionismo musical y pictórico es compartida por muchos autores, aunque no sea del todo acertada. Posiblemente el color instrumental y las especulaciones que sobre la luz y el color pictórico, realizaron artistas como Claude Debussy, un Monet, o un Turnet, fueron determinantes de este estilo, pero no hay que olvidar la conquista de otro espacio armónico basado en un concepto diferente de "tonalidad". Nos referimos en concreto, al uso de otras coordenadas espaciales que casi carecen de puntos de unión. Existe ciertamente un andamiaje para transitar en este espacio, una forma o estructura, pero que por sus características, menos imitativas y predecibles, muestran o plasman sensaciones y efectos que nos llevan a escuchar y a ver la "forma" de un modo diferente.

En pintura recordemos los comentarios que hicimos sobre las aportaciones a este estilo, de los avances en óptica y



fotografía. Por ejemplo: los distintos puntos de vista de la imagen, la ampliación y reducción de la misma, la descomposición del espectro luminoso en los colores primarios, la yuxtaposición de los mismos a modo de manchas, gotas, o puntos con la intención de difuminar los contornos y así sugerir la forma objetual y un espacio que puede observarse desde diferentes puntos de vista.

A propósito de lo que acabamos de decir, comenta David D. Boyden:

*"En la pintura y la literatura del impresionismo son más importantes la sugerencia y la impresión de un objeto que el objeto mismo. De una manera análoga muchas piezas musicales tienen títulos que evocan lo evanescente y lo intangible"*<sup>120</sup>

Afirmación que podemos verificar por ej. En las obras de Debussy: El mar, Las nubes, Lo que vio el viento del Oeste, Huellas en la Nieve; de Gustav Holst Los planetas, o de Respighi Los pinos de Roma, etc.

Este intento de evadirse de la realidad, como reacción al academicismo de las tendencias realistas del siglo XIX, supone un alejamiento de los estereotipos representados hasta esa época.

---

<sup>120</sup> D. BOYDEN, David. La introducción de la música. T. II. La Fontana Mayor. Madrid 1982, p. 521.

Así, esta nueva manera de representar "LA FORMA", nos la plantea Manet como antecedente al impresionismo más tardío de 1874 a 1876: Monet, Renoir, Sisley y Pizarro, cuyas pautas son: la impresión inmediata que produce la visión del natural, al aire libre, con una técnica rápida y directa de pinceladas sueltas y colores puros.

A propósito de esta referencia, veáse El almuerzo sobre la hierba de Manet (1832-1863). (París, Orsay) <sup>121</sup>, acompañado de la música titulada: los pinos de Roma de Ottorino Respighi (1879-1936). (V.D.A. 118 a 121)

Este, al representar las imágenes con planos de color abandonando la degradación de tonos empleados hasta entonces, muestra la dicotomía entre el pasado y el presente, para así afianzar la autonomía de la pintura por la pintura y aunque, no se desprenda del pasado (influencia de Rafael, Raimondi y Giorgioni, en concreto en esta obra), Goya o Velázquez, el representar las figuras de un modo tan original es consecuencia de una experiencia puramente personal.

Este interés por resaltar la pintura como fruto de la iniciativa personal del artista, se muestra en esta otra obra de:

Edgar Degas. El Ajenjo. 1876. París, Orsay. *"La belleza de la pintura está en ella misma y no contribuye para nada a embellecer lo que retrata. Ello determina decisivamente el*

---

<sup>121</sup> REYERO, Carlos. Op. cit p. 54

*desinterés por lo representado y la relevancia de la forma".* <sup>122</sup>

Pasamos a ver las obras citadas acompañadas de Los pinos de roma de Ottorino Respighi. (V.D.A. 118 a 121)

Para evocar lo que no es, lo que existe en el mundo de los sueños o lo que no posee contingencia o se desvanece, se debe usar un lenguaje que represente la FORMA, (entendiendo el término en sus dos vertientes: imagen **y** fondo en pintura, tema y acompañamiento en música, o estructura de orden y coherencia de estos elementos en sus principios básicos: ritmo, melodía y armonía), desvaidamente, como si la observáramos a través de un velo o espejo, y así mostrar sus contornos o límites desdibujados, lo que implica expresarlos, con una coherencia y orden diferentes. Sobre si la forma en el impresionismo musical y pictórico, se define por su estructura o por el color pictórico o instrumental- timbre color tonal, no existe una opinión generalizada. Para aquellos que consideran el impresionismo como únicamente color o timbre musical, sería interesante recordarles que, el empleo por Debussy de menor cantidad de recursos de coherencia que Beethoven: Expresión de material, contraste del mismo, exposición después del contraste, no significa que la "**menor cantidad de recursos**", sea menos eficaz que los recursos más numerosos de Beethoven.

Acerca si Debussy logra coherencia formal por otros medios, -color tonal-por ejemplo, afirma David D. Boyden:

---

<sup>122</sup> REYERO, Carlos. Op. cit p. 58

*"Para los pintores impresionistas el color era inseparable de la forma, y al sustituir la línea por el color fueron capaces de crear la impresión de un contorno o marco formal porque el color mismo define el espacio. Pero en música el color de la voz o de un instrumento no define ni configura el espacio musical en el sentido formal, ya que los factores determinantes son el ritmo, la melodía y la armonía. En consecuencia, sólo en relación con estos elementos adquiere significado formal el color o timbre. Lo realmente importante del empleo del color que hace Debussy, no es su significación formal, sino más bien es el hecho de que emplee voces e instrumentos por su color o timbre, un factor significativo, incluso primordial, del efecto impresionista de su música".* <sup>123</sup>

Esta teoría defendida por muchos autores, se ha mantenido hasta nuestros días como rasgo principal del Impresionismo musical y pictórico. Actualmente otros autores abogan por considerar a Debussy fuera del impresionismo musical y como un innovador (más que Schönberg) de la revolución musical que posteriormente llevaría a cabo la "escuela de Viena", teoría que me parece oportuno citar como nueva aportación a nuestro tema de investigación.

---

<sup>123</sup> D. BOYDEN, David. Op. cit. pp. 526 y 527

Enrico Fubini basándose en la obra: Relevés d'apprenti, (París, Editions su Seuil, 1976) de Pierre Boulez, cita textualmente:

*"Schönberg, a pesar de las apariencias, es un conservador porque no ha renunciado a la idea tradicional de obra musical como un todo concluso, como vehículo formal y racional de comunicación intelectual y emotiva. La dodecafonía sustituye a la tonalidad pero para confirmar la construcción formal tradicional, según la cual el material sonoro, el tiempo en que se articula la música, todo - en definitiva- debe estar sometido a una rigurosa ley formal, cualquiera que sea el principio ordenador: modal, tonal o dodecafónico. Debussy, por el contrario, ha ido contra la idea misma de obra musical tal y como esta se ha forjado en la tradición occidental. Con Debussy y posteriormente con Werbern - escribe Boulez- ha tomado cuerpo la tendencia a "destruir la organización formal preexistente en la obra, recurriendo a la belleza del sonido por sí mismo, abogando por la elíptica pulverización del lenguaje"<sup>124</sup>*

Particularmente, y considerando esta visión bastante acertada me sitúo en la concepción de que la "forma como

---

<sup>124</sup> FUBINI, Enrico "Las raíces de la vanguardia del siglo XX". Curso internacional "Manuel de Falla". Granada 2. 000.

estructura" y el "color-tímbrico y visual" constituyen el espacio musical y pictórico. Este espacio no prescinde de la "Forma", la que considero substancial a la obra de arte, sino que adquiere otra "forma" que reacciona contra las grandes composiciones románticas, seguidoras del "wagnerianismo". Su lenguaje es por tanto más reducido: rechazo del gigantismo sinfónico de la orquesta, de los empastes sonoros demasiado espesos y de las formas demasiado largas y complejas, y se configura como un espacio en que la idea del tiempo se divide tanto que llega a reducirse al mínimo, a un instante más o menos largo; no forma parte de un proceso racional y lógico como en la música clásica, sino como momento conclusivo y final en sí mismo. Como afirma Enrico Fubini, la técnica de Debussy, nos lleva a sentir la caducidad del tiempo y por tanto la disolución de la forma.

Esta sensación de ruptura y extinción del tiempo es, la que en ambos espacios percibimos sinestésicamente como pérdida del referente figurativo, (parcial o total en la pintura) y pérdida de la estructura formal (parcial o total = silencio) en la música.

Así pues, la **FORMA COMO ESTRUCTURA:** el orden y la coherencia en que se organizan los signos en la composición, en el impresionismo se manifiestan, rompiendo la estructura simétrica y equilibrada del espacio musical y pictórico clásico, mediante una forma más libre de organización de los elementos que lo componen.

Veamos, a propósito de lo dicho el cuadro de EDGAR DEGAS: Dos bailarinas en el escenario (Tela 62x47 cm - Courtauld Institute Galleries, Londres. [\(V. D. 123\)](#))

Acerca del cual afirmó J. Camón Aznar que:

*"A pesar de la estabilidad, la composición asimétrica, con zonas vacías, la perspectiva poco corriente con la escena vista desde un lado y desde arriba; la composición aparentemente accidental de modo que la mayor parte de la bailarina que se encuentra más a la izquierda y la mano de la que está a la derecha quedan fuera del cuadro y la utilización de ángulos luminosos inesperados como es el caso de las candilejas",* <sup>125</sup>

nos confirman que la estructura formal es tan importante como la utilización del color.

Esta coherencia formal se consigue en ambas artes, difuminando el principio de la tonalidad. El cómo se difumina **LA TONALIDAD (QUE YA HEMOS COMPARADO COMO EL CENTRO QUE POLARIZA Y ORDENA LAS TENSIONES PARA DARLE UN SIGNIFICADO FÁCILMENTE PERCEPTIBLE Y EQUILIBRADO)** se hace mediante el empleo de recursos distintos. En música: introducción de libres y a veces discordantes progresiones armónicas, uso de la bitonalidad (combinación de dos triadas para formar una sola armonía), alternancia del modo mayor y menor como huida del juego tonal dominante-tónica, empleado en la música clásica. Se emancipa la disonancia al no resolver los acordes o intervalos disonantes en consonantes; la antigua relación funcional entre los acordes y la tonalidad se rompe mediante la audición de varias tónicas a la vez, o por el uso de armonías constituidas por la combinación de varios complejos armónicos (armonías bi o tritónicas). La armonía melódica no tiende hacia líneas escultóricas o definidas como en la armonía clásica, sino hacia contornos vagos. Los

---

<sup>125</sup> CAMON AZNAR, Jose. *Pintura Moderna. El Impresionismo.* Plaza Janes. P. 66

intervalos de las melodías están, por así decirlo extraídos de la armonía, se integran y se desintegran por el color como la figura en el fondo de la pintura. La melodía en la armonía se percibe como un todo compacto y envuelto, donde las pinceladas de matices altos y bajos y el timbre instrumental describen una música esencialmente pictórica, sensual y descriptiva.

Si observamos la obra de Claude Monet: Efecto de mañana. Catedral de Rouen, 1894. París Louvre, (Jeu de Paume) y escuchamos La catedral sumergida de Debussy. ([V. D. A. 128 a 130](#)).

La especulación del color, con todas sus vibraciones cromáticas contribuye a que la representación de la catedral sea una mera excusa para mostrar las vibraciones de la luz de una forma dinámica semejante al juego de la luz sugerido por la instrumentación de esta obra de Debussy. No está de más decir, que el mismo Debussy afirmó que la música podía representar el juego de la luz de manera fluida, mientras que la pintura podía presentarlo sólo estáticamente y, por tanto de manera antinatural.

Analícemos ambas obras y observemos como se asemeja el empleo de instrumentos en registro bajo, al efecto de semipenumbra y contraste representado particularmente en los colores más oscuros de la orquesta: la yuxtaposición de las sonoridades a la atmósfera sugerida de la pintura; La composición asimétrica (imagen parcial tomada desde el ángulo izquierdo) a la tonalidad difuminada por el uso de motivos como temas. Ej.: la transformación de los dos motivos en el preludio del piano.

Si el Romanticismo hace maleable la forma, estirándola o estilizándola hasta llevarla a sus últimas consecuencias, el



Impresionismo se acerca a sus contornos desfigurándola o desdibujándola haciendo casi imperceptible su estructura.

La imagen con referencia del natural ya no lo es tanto, como tampoco lo es la imagen asociada que percibimos al escuchar cualquier obra musical de Debussy, Ravel o Satie. A propósito de este enunciado observemos la obra La grenouille de Claude Monet y oigamos Ma mère l'oi. (Mi madre la oca). ([V. D. A. 126 a 127](#)). La predilección que Ravel sentía por los niños lo hacía identificarse con su mundo de fantasía. Esta adaptación para orquesta escrita para piano a cuatro manos entre 1. 908 y 1910, está inspirada en cuentos de Perrault".<sup>126</sup>. Si escuchamos atentamente los seis cuadros que componen esta obra observaremos que, la atmósfera que sugiere la instrumentación está exenta de todo realismo, expresando toda la fantasía de un cuento de hadas. En el II cuadro el *Pequeño pulgarcito*, todas las emociones tanto de miedo como de alegría son representadas mediante modulaciones en la instrumentación. Por ejemplo: Las terceras de los violines con sordina evocan el silencio angustioso del bosque, el oboe entona una melancólica melodía que sugiere el paso cansado del niño, así como los trinos del violín solo y el canto del cucú en la flauta, forman un corto intermedio para representar el bosque en su ambiente real.

Esta ambientación sensual nos sorprende constantemente envolviéndonos en un clima de ensueño que cambia constantemente siendo casi imposible recordar pasajes con una entidad definida.

Es como si transitáramos en un espacio cuyas coordenadas se balancean y se apoyan sutilmente, nos sentimos un poco

---

<sup>126</sup> Grabación y texto: Enciclopedia Salvat de los grandes compositores. T. V. Salvat. Texto Cassettes. Jordi Cervelló.

desconcertados pues su audición carece de la estructura y peso de una sinfonía de Mozart o de Haydn.

Este camino progresivo hacia la forma abierta o libre no se da con igual intensidad en todos los impresionistas.

Por ejemplo Ravel, cuando usa armonías en los acordes del repertorio de Debussy (séptimas, novenas, undécimas e incluso treceavas), esas armonías elaboradas suelen percibirse como combinaciones bastante sencillas, incluso como triadas, (acordes de tres notas). Las disonancias que aparecen se resuelven por medio de las voces del contrapunto, por lo cual están más cerca que Debussy de lo tradicional, ya que éste, como hemos visto, pocas veces resuelve las disonancias de los acordes más complejos, limitándose a yuxtaponerlas como sonoridades.

Por lo general Ravel, por más que emplee la modalidad, las sonoridades novedosas o las progresiones armónicas, todos estos recursos se resuelven en una clave o tonalidad, hallándose bastante lejos de la ambigüedad de Debussy con respecto a la disonancia y a la tonalidad. Volvamos a escuchar como ejemplos en música y pintura.

*El Bolero*. Maurice Ravel. (1875-1937). Pintura: *Dos bailarinas en el escenario*. Edgar Degas 1. 834-1917). ([V. D. A. 122 a 123](#)). (Nota: No pasar a la siguiente diapositiva, seguir leyendo oyendo la música hasta que se indique la ref: [V.D.A. 124 a 125](#))

Citamos a continuación algunas características de la composición.

*"La obra consta de un único tema que se repite 16 veces. Esta repetición, sin embargo,*

*no produce sensación de monotonía, debido a la genial orquestación para la que Ravel empleó además de los instrumentos habituales, otros no tan frecuentes, como el clarinete píccolo, los saxofones o el oboe de amor. El tema de la obra lo inicia la flauta y pasa después a otros instrumentos en un crescendo perfectamente conseguido".* <sup>127</sup>

Algo parecido suele ocurrir cuando comparamos la pintura de aquellos artistas que se acercan al impresionismo sin abandonar totalmente el lenguaje clásico como por ejemplo **JOHON SINGER SARGENT**; con aquellos otros que beben en sus fuentes, como es el caso de **MONET**, y se oponen claramente al mismo, como **PAUL GAUGUIN**; o se alejan mediante un lenguaje más expresionista: **VICENT VAN GOGH**.

Si observamos tres obras pertenecientes, respectivamente, a dichos artistas, es evidente el progresivo abandono de la forma naturalista real equilibrada y simétrica, así como el uso del color por el color, la pintura por la pintura, independiente del ilusionismo pictórico de plasmar la realidad.

A propósito de Johon Singer Sargent analicemos la obra:

Paul Helleu tomando un apunte, (1889), Brooklyn Museum.  
Nueva York, <sup>128</sup> y continuemos oyendo el Bolero de Ravel

[\(V. D. A. 124 a 125\).](#)

---

<sup>127</sup> Grabación y texto de la *Enciclopedia Salvat de los grandes compositores*. Orquesta sinfónica de Londres. Director Pierre Monteux.

<sup>128</sup> CAMON AZNAR, José: Op. cit. p. 94.

En la pintura, son evidentes las aportaciones del impresionismo aunque su técnica sea totalmente clásica. Como comenta Camón Aznar:

*"Combinó la grandiosidad de los pintores clásicos, con una serie de ideas adaptadas de los impresionistas como: "la naturalidad del grupo, la colocación diagonal de la barca, ángulos poco corrientes y poses naturales"*<sup>129</sup>

Igualmente se puede apreciar la síntesis en la imagen real y naturalista, aunque la composición y el contenido de la escena sean aún bastante convencionales. Así lo comenta José Camón Aznar, acerca de los paisajes pintados por Monet y Renoir tomando como tema este café y casa de baños cerca de París. ([V. D. 127](#))

*"En efecto, los paisajes pintados en la Grenouillère marcan un hito en la historia del impresionismo. Lo más importante en ellos es la manera de pintar el agua; reproducen la superficie ondulada, con sus facetas brillantes y sus reflejos rotos y cambiantes, utilizando las pinceladas de color puro yuxtapuestas sobre la tela. Nadie antes que ellos había intentado pintar el agua de un modo semejante"*<sup>130</sup>

Acerca de PAUL GAUGUIN, veamos y escuchemos respectivamente, la Visión después del sermón o Jacob y el

---

<sup>129</sup> CAMON AZNAR, José: Op. cit. p. 94

<sup>130</sup> CAMON AZNAR, José: Op cit. p. 51

Ángel<sup>131</sup>, y Dialogo del viento y el mar de Claude Debussy ([V. D A. 139 a 143](#)).

En esta pintura es claro que la ubicación del color en la forma y la concepción de esta en el espacio, posee un índice de abstracción simbólica, que se distancia de la intención impresionista (casi instintiva) por plasmar la luz como sensación lírica y sentimental de la realidad. Paul Gauguin considera los métodos impresionistas (objetivismo visual, análisis del color y sensación óptica) como puramente prosaicos.

Como él mismo comenta en una carta que escribió a Van Gogh

*"Quiero atraer hermosos pensamientos con la forma y el color. . . creo que con estas figuras he conseguido una gran simplicidad rústica y supersticiosa. Todo es muy severo. Para mí, el paisaje y las figuras existen solamente en la imaginación de los orantes y es un resultado del sermón. Por esto hay un contraste entre las figuras reales y la lucha en este paisaje que no es real y está desproporcionado"*<sup>132</sup>

Aclaremos, que el concepto de "lo real" es todo aquello que forma parte de la mente humana. Gauguin, se está refiriendo aquí a la desproporción intencionada de las imágenes para potenciar el mensaje.

---

<sup>131</sup> (National Gallery of Scotland-Edimburgo) CAMON AZNAR, José. Op. cit. p. 82 y 83

<sup>132</sup> CAMON AZNAR, José. Op. cit. p. 82 y 83

El claroscuro, como luz que todo lo envuelve, es sustituido por grandes planos de color, que invaden el espacio poseyendo cada uno autonomía propia. Es cierto que hay un orden, quizás una jerarquía, y por tanto subordinación; pero la visión del cuadro puede provocar diferentes lecturas individuales en el espectador. El ojo recorre el espacio deteniéndose en cada uno de sus elementos, quizás parta de las grandes masas de color rojo que envuelven el foco principal, quizás sea éste el **"CENTRO TONAL EN LA MUSICA"** aunque el resto de la composición adquiriera una importancia si no igual, bastante importante. Existe pues, ambigüedad entre sí lo más importante es la zona donde esta representado Jacob y el Ángel, o son los orantes, que por su tamaño desproporcionado adquieren mayor relevancia. Esta expresión de los elementos, que estructuran la FORMA, se aparta en cierto modo, de las directrices seguidas por el impresionismo y por los movimientos anteriores.

Remitiéndonos a Mondrian, el proceso de abstracción está unido a una reducción de las formas de la naturaleza: a "lo típico o relevante" que el artista quiere mostrar, no excluyendo lo imitativo, (existe en las figuras una clara referencia a la figuración); pero tampoco, incluyendo todo lo imitativo, de ahí el efecto desproporcionado de las mismas. La perspectiva no se consigue por la degradación o la yuxtaposición de pinceladas de color, no estamos pues ante, una apreciación puramente sensitiva, o mejor dicho sensual, y romántica de la realidad: (pensamiento éste, atribuido por muchos críticos al impresionismo), sino más bien, ante el medio idóneo para plasmar una emoción: la provocada por el sermón en los orantes. La composición, de esta forma, gana en expresividad y pierde capacidad de comunicación. Ya no es un hecho inteligible al mismo nivel para todos los espectadores.

Sobre este punto es necesario recordar a Rudolf Arnheim, cuando afirma que no existen fronteras entre el arte figurativo y abstracto, pues este último se convierte en una continuidad de aquél, por cuanto:

*"Todo el que haya captado la abstracción en el arte figurativo advertirá la continuidad, aunque el arte deje de mostrar objetos de la naturaleza. A su manera el arte no mimético hace lo que el arte ha hecho siempre. Cada obra conseguida presenta un esqueleto de fuerzas cuyo significado es tan directamente legible como el de la "Historia del primer hombre" plasmada por Miguel Ángel. Ese arte "Abstracto" no es "pura forma", porque hemos descubierto que hasta la línea más simple expresa un significado visible, y es por tanto simbólica. No ofrece abstracciones intelectuales, porque no hay nada más concreto que el color, la forma y el movimiento. No se limita a la vida interior del hombre ni al inconsciente, porque para el arte las distinciones entre mundo interior y exterior, mente, consciente e inconsciente, son artificiales. La mente humana recibe, conforma e interpreta su imagen del mundo exterior con todas sus potencias conscientes e inconscientes, y el ámbito de lo inconsciente no podría jamás acceder a nuestra conciencia, sin el reflejo de las cosas perceptibles. No es posible representar lo uno sin lo otro. Pero sí es reducir la naturaleza de los mundos exterior e interior a un juego de*

*fuerzas, y es ese planteamiento "musical" lo que intentan los mal llamados artistas abstractos. "133*

Retomando esa alusión musical de la cita anterior, podemos decir que algo similar ocurre en la música: la búsqueda del perfecto equilibrio y el efecto de "tonalidad", (unidad en un todo más o menos homogéneo o diferenciado). Se trata pues, de una constante de las obras musicales aunque tiendan a alejarse más de ella. El ritmo asimétrico en obras de compositores del siglo XX, por ejemplo Igor Stravinsky, es un ejemplo de ello. Como comenta Rudolph Reti, la bipolaridad en la evolución del concepto del ritmo clásico, al mezclar ritmos regulares y simétricos con asimétricos es una muestra de esfuerzo por buscar el efecto tonal en la composición. A propósito de lo dicho comenta este autor:

*"El ritmo asimétrico debe ser comprendido como una desviación de un ritmo regular principal, aunque este último no se manifieste durante largos períodos"134*

Este ritmo lo complementa y compensa, para no perder el equilibrio de la simetría, clásica: ley de compensación.

Por tanto la abstracción subyace en toda figuración, como el efecto de tonalidad subyace en todas aquellas tendencias que se alejen de ella.

---

<sup>133</sup> RUDOLF, Arnheim. Op. cit. p. 503

<sup>134</sup> RETI, Rudolph. Op. Cit. p. 132.



## **7. 2 Evolución hacia el expresionismo. La figura de Van Gogh como precursor del expresionismo comparada con la figura de Gauguin.**

Van Gogh, considerado como el precursor del expresionismo, bebió en las fuentes del impresionismo, dotando a su pintura de una extrema expresividad para plasmar sus estados anímicos.

La forma, se desliga de la realidad como objeto, para mostrar esa otra realidad interior del artista mediante lo puramente estético o conceptual.

Con el concepto o imagen interior que evoca el objeto en el artista se puede representar la realidad de múltiples formas para transmitir emociones diferentes.

Una simple silla o un par de zapatos puede representar diferentes estados anímicos, dolor, soledad, dulzura, sencillez, elegancia, etc. y acercarnos al mundo de nuestros sueños infantiles.

Para los comentarios que citamos a continuación, véase la nota a pie de página. <sup>135</sup>

Van Gogh, que conocía la metáfora popular de la silla vacía como personificación de su dueño, pintó la suya y la de Gauguin, con el mismo simbolismo.

*"Su silla estaba en el suelo de baldosas del estudio, decorado de una forma muy sencilla,... en efecto la caja con los brotes de*

---

<sup>135</sup> Texto y láminas tomadas del Catálogo de la Exposición celebrada en el Rijksmuseum Kröller-Müller de Otterlo y el Rijksmuseum de Vincent Van Gogh de Amsterdam con motivo del centenario de su muerte. Ed. Arnoldo Mondadori Arte. Textos: Evert Van Uiter y Louis Van Tilborgh.

*cebolla al fondo evoca perfectamente un sentido de sencillez máxima"*

Volvamos a oír La Catedral sumergida de Debussy y veamos a continuación las siguientes obras:

La silla de Van Gogh. (Pág. 186)

Por el contrario:

La silla de Gauguin (Pág. 187) *"La elegante silla de Gauguin estaba en la sala de invitados, la cual Van Gogh había amueblado especialmente para su amigo, y la describió - sin intención humorística alguna- como "un tocador de señoras realmente artístico)".*  
[\(V.D.A. 131 a 134\)](#)

La noche estrellada, Cipreses. (Págs 212, 217, 259). [\(V.D.A. 135 a 138\)](#) Observemos en estos paisajes la pérdida progresiva del naturalismo neoclásico por otra concepción distinta de emplear la perspectiva, el color, la organización del espacio y la textura etc.

La perspectiva de lo puramente emocional, se manifiesta de forma totalmente diferente y con otros recursos pictóricos. Dibujo y pintura son elementos independientes y a la vez, por igual, partes esenciales de la obra, que se diferencian integrándose uno en el otro, iniciándose así el camino hacia la abstracción.

El dibujo se convierte de este modo en traducción directa y pura de la emoción. Dibujo que construye y disuelve la forma,

parte integrante de un proceso, (no medio anterior a la pintura) como en el Arte Clásico-Neoclásico; capaz de permitir que una idea quede bien clara, convirtiéndose así en revelación autográfica y biográfica del estado anímico del artista. Líneas identificadas en su verdadera esencia como una abstracción conceptual, engendradas por el gusto físico y como fusión directa de la vitalidad de la mano en movimiento y de su propia energía.

Sobre estas afirmaciones referentes a los distintos estados emotivos, citamos:

*"las connotaciones religiosas parecen estar subrayadas por el turbulento cielo nocturno, la presencia del ciprés, símbolo de la muerte a los ojos de Van Gogh, y la insignificancia de las figuras en primer plano.*

"(pág. 213)

Dibujo y pintura se diferencian y se confunden con fuerza para mostrar el desconcierto, la soledad del hombre como peregrino sobre la tierra.

Se muestran así como elementos materiales simplificados y abstractos, entes independientes capaces de mostrar por ellos mismos otra realidad, que sólo así es asequible.

### **7. 3. El proceso de síntesis en la destrucción de las formas. Lo "inexpresable" en las conclusiones filosóficas de María Zambrano.**

Es así como adentrándonos en la abstracción o síntesis del hecho comunicable, la pintura o música llega a los límites de la expresión para poder expresar "lo inexpresable" "lo que no se puede contemplar o escuchar fácilmente".

Y ello es así porque, y me remito aquí a las conclusiones filosóficas que María Zambrano obtiene en su análisis sobre "La destrucción de las Formas":

*"Lo inexpresable" "Lo que no se puede contemplar porque está oculto" forma parte de la obscuridad, del terror, el desamparo y la muerte; en una palabra de la deshumanización del hombre y se expresa ocultándose mediante "la máscara", que encubre lo que no se quiere mostrar abiertamente".*

*"Es por tanto una forma de acceso a la realidad para hacerla asequible y también una protección ante una realidad demasiado viva, escudo ante dioses terriblemente vivos"*

*". . . pues lo que no ha llegado a coincidir consigo mismo no puede resistir la luz y ha de aparecer enmascarado"<sup>136</sup>*

---

<sup>136</sup> ZAMBRANO, María. Algunos lugares de la pintura. Espasa Calpe. Madrid 1989. Pp. 23-41.,

La abstracción como resultado de esta protección, se aleja de la forma expresada mediante "el logos": el conocimiento, para mostrar de nuevo la inseguridad del hombre ante lo inefable y lo desconocido, lo hermético y lo sagrado.

Se trata pues, de volver al primitivismo, a la expresión de los elementos que componen la materia, de los elementos que componen la música, ritmo y sonido sin logos; fruto de la desintegración de las formas, "de todas las establecidas" y de la forma en cuanto tal "forma intelectual humana" y por tanto objetual reconocible en (Pintura) y (previsible) en música.

Con estas reflexiones, no intento afirmar que en los estilos en los que predomina "la expresión de la forma objetual" (Pintura) y las formas semejantes (Música) no existan expresividad. Esta existe, por cuanto la necesidad de "expresión" constituye la raíz del arte. Pero esta expresión es diferente por cuanto se ajusta a la representación de lo humano: sin hieratismo, ni enigma sagrado, simple, natural e inteligible; (representación que el pensamiento había conquistado plenamente: (Realidad = visión objetiva y Logos = Palabra).

La representación de la desintegración de lo humano y sus despojos requiere de un espacio expresivo carente de coordenadas vitales es decir: mensurables y matemáticas.

Como comenta María Zambrano este espacio esta constituido por:

*"Residuos de lo humano objetos gastados por el uso, balbuceo sin palabras, ritmo y sonidos sin logos, . . . formas que no lo son en la misma medida que las clásicas, a pesar de su rigor matemático. . . formas macizas que sugieren un mundo donde no se puede transitar; masa "sin espacio vital"<sup>137</sup>*

---

<sup>137</sup> ZAMBRANO, María: Op. cit. pp. 23-41

#### 7. 4 CONCLUSIONES AL CAPÍTULO SIETE. -

Resumiendo, el impresionismo musical y pictórico se asemejan en:

1. Un proceso de síntesis, encaminada a representar la composición alejándose de los parámetros del romanticismo.

1. 1. En música: mediante la simplificación y reducción de los recursos compositivos en la Exposición-Desarrollo-Contraste y recapitulación, de los materiales temáticos, que implican melodía ritmo y armonía; Ej.: la forma de la Catedral sumergida de Debussy, (A. 128) difiere de la forma de la Serenata interrumpida, aunque sea solo porque no evita la "interrupción", como la transformación de motivo en el tema y en las sutiles transformaciones de los dos motivos en el preludio para piano.

En el caso de la pintura, mediante la ampliación y reducción de la imagen y su situación en el espacio, empleando los avances técnicos de la fotografía. (simplificación del espacio visual)

1. 2. En la forma de ubicación de los elementos compositivos (sonidos y signos); por ej.: La integración de la armonía melódica sobre la armónica. El predominio de la línea melódica integrada en la armonía que la apoya, hace que la audición de la misma se desvirtúe, pierda sus límites y sea menos perceptible, al igual que las líneas del dibujo modeladas por el color pierden su definición de contorno.

**1. 3.** Un interés por emplear el color tonal como efecto predominante sobre el aspecto armónico, definido como: fondo pictórico/ fondo armónico.

**1.3.1.** El color tonal en la pintura se define por la descomposición del espectro luminoso en los colores primarios y el uso del contraste mediante los complementarios.

**1.3.2.** En la música el color tonal es igual al color instrumental: diversidad de instrumentos y por tanto de timbres. Timbre = color tonal

**1.4.** Alejamiento de la Tonalidad clásica-música, y del referente figurativo-clásico-pintura, mediante él:

Principio de alteridad: elementos de tensión-contraste-disonancia etc.

**1.4.1.** La estructura formal en la música, se aleja de la tonalidad clásica por el uso de la bitonalidad (combinación de 2 triadas en la misma armonía). La emancipación de la disonancia, el juego de ritmos simétricos y asimétricos, la evitación consciente de tipos de escalas, acordes o cadencias hace que se pierda el carácter "tendencial" o "conductor", que sugiere una previsión homogénea de la tonalidad convencional, semejante en la pintura a la pérdida gradual de la percepción fotográfica del objeto y de su expresión y situación en el espacio: ampliación y disminución y punto de vista de la imagen.

Así pues, creo, que después de una etapa, que abarca desde el renacimiento al postimpresionismo, DONDE LA PERSPECTIVA NO SE



HA DESLIGADO TOTALMENTE DEL "REFERENTE OBJETUAL" (PINTURA), NI LA TONALIDAD DEL "INDICE DE PREVISIÓN" (MUSICA); ésta va desligándose paulatinamente de dichos límites, perdiendo así su capacidad de hecho inteligible por su carácter mimético para alcanzar cuotas de máxima expresividad; siendo ésta como hemos visto una constante del arte en general y del "EXPRESIONISMO" especialmente; configurándose éste como estilo, cuando lleva a sus límites la propia expresión, para obtener efectos de excesiva y exaltada emotividad.

## **8. - EL EXPRESIONISMO COMO ESTILO QUE ROMPE CON LA FORMA OBJETUAL FIGURATIVA Y TONAL EN MUSICA.**

De forma clara y contundente en favor de dicha emotividad, el expresionismo, rompe con la forma objetual figurativa en pintura y tonal-clásica en música; oponiéndose de esta forma al naturalismo e impresionismo de los estilos precedentes; mediante el uso de las distorsiones, disonancias chocantes, ritmos complicados, rechazo de las formas agradables y buscando nuevos recursos, que reflejen de la mejor manera, la incertidumbre, el terror, la desesperación de las catástrofes, revoluciones y depresiones de su época.

En sus dos vertientes, mística y político social, el expresionismo se manifiesta mediante la depuración y simplificación formal. Se nutre de las fuentes del arte prehistórico y medieval,

(recordemos cómo el canto gregoriano ganaba expresividad mediante la concepción horizontal de la armonía. Ej.: la monodia, el uso de la modalidad, la disonancia ilimitada o, la restricción de la armonía a favor de la línea melódica).

Conforme nos vamos acercando al expresionismo abstracto del siglo XX, puede apreciarse en las dos artes, ese paralelismo entre la perspectiva apoyada en la atonalidad musical y la síntesis y abstracción del referente figurativo en la pintura. La sinestesia de este espacio visual y temporal se expresa mediante la asimetría de sus elementos, la irregularidad del ritmo, los cambios de dinámica, modalidad y contrastes de color y tonalidad. Todo ello aporta ese carácter disonante y abstracto que requiere del espectador una actitud de comprensión activa.

Llegados a este punto, sería oportuno hacer una reflexión acerca de que quiero decir con "una actitud de comprensión activa". Cuando se reflexiona o se escucha una composición pictórica o musical clásica, la comprensión es directa, por los márgenes de previsión y semejanza que hemos citado; por el contrario en una pintura y música libre y abstracta, estos márgenes se desvirtúan por la falta de referencia a "algo" que posee un significado concreto. En música por la expresión diferente del "principio temático de la tonalidad", y en la pintura por la representación abstracta del objeto en una perspectiva sugerida o ilusoria.

Ej.: una mesa, es un tablero con unos soportes que la sostienen sobre el suelo. Estos soportes (las patas), si las observamos pintadas, aisladas en un espacio, sumadas a otras, en hilera, tratadas con colores diferentes, nos hablan de una mesa ya que, forman parte de ella, pero además, nos pueden contar algo sobre la utilidad de la mesa, del momento histórico en que fue fabricada, de las personas que la usaron, incluso aportar otros significados por asociación a otros objetos que se le parecen. Esta información aumenta por cuanto hemos abstraído el concepto de mesa refiriéndonos a una parte; y al ubicarla en diferentes contextos, su significado se enriquece incitando al espectador para que obtenga sus propias conclusiones.

Existe pues una "clave", "una referencia objetual abstracta", "una referencia tonal" por cuanto "hemos descubierto que hasta la línea más simple expresa un significado visible, y es por tanto simbólica", según expresa Rudolf Arnheim; pero esta clave, por su índice de abstracción requiere del espectador que se implique más directamente en la comprensión del mensaje. Desde esta perspectiva abstracta que implica esfuerzo por parte

del oyente o del que observa, "Schönberg", el gran innovador de la música moderna, como Wassily Kandinsky lo fue en el arte abstracto, reflexiona sobre la expresividad de su música, citando en palabras de D. Boyden:

*"No se cansó de insistir una y otra vez en que su música trataba de ser "expresiva". En esta observación está implícito el deseo de Schönberg de apelar directamente a las emociones de sus oyentes (hacerles sentir), no a su capacidad de seguir las intrincadas evoluciones del contrapunto"<sup>138</sup>*

Igualmente, siguiendo un proceso de abstracción y síntesis en la estructura formal, intenta que su música sea escuchada como música, no como elementos constructivos de doce tonos. Es curioso, como de esta forma consigue que el espectador se olvide de las referencias ordenadas que determinan un orden perceptible. Así pues, el mismo músico en otra ocasión, expresa sus prevenciones respecto del análisis técnico, y dice con cierta exasperación:

*"Mis obras son "composiciones" de 12 tonos y no composiciones de "12 tonos" ... Escuchad el sonido de la música tal como lo expresan sus melodías, ritmos, texturas, dinámica, el color tonal o timbre de la voz y de los instrumentos, la armonía y el*

---

<sup>138</sup> D. BOYDEN, David: op. cit. p. 562.

*contrapunto y la correspondencia entre música y texto*"<sup>139</sup>

Así pues, el proceso a la abstracción en ambas artes se consigue mediante una depuración dirigida a conseguir la máxima expresión con los mínimos recursos. La forma objetual se reduce a una estructura básica (puntos, manchas sonidos o motivos) que se ordenan en el espacio con una importancia, si no igual, bastante similar entre sus elementos.

La descomposición de las series tonales básicas en música (series dodecafónicas de 12 tonos cromáticos) en motivos breves, en perpetua variación, ordenados a modo de "hilera o conjunto"

*"constituyen un orden imperceptible",  
"que no es más que una manera de organizar la  
textura y el material para asegurar una  
importancia igual a cada uno de los doce  
tonos"*<sup>140</sup>

Estas series son las que unifican y crean ese orden atonal compositivo, comparable al proceso creativo empleado en la pintura; donde las manchas de color se suceden en el espacio movidas por el ritmo, unificadas por la redundancia, con una estructura básica similar, pero deformadas y contrastadas por la textura y el color, sometidas así a las leyes universales de la composición: unidad, diversidad dentro de la unidad, y contraste. Estas manchas se relacionan armónicamente, es decir: en perspectiva; por cuanto guardan cierta relación de distancia

---

<sup>139</sup> Ib. Cfr. fol. (poner folio si se ha citado anteriormente)

<sup>140</sup> D. BOYDEN, op. Cit. P. 562

en el espacio, (delante o detrás, encima o debajo) pero adquiriendo "una importancia si no igual, casi igual" ya que parten de una estructura básica parecida a la serie musical, la cual no constituye "un tema" (en el sentido de la música y pintura clásica), no se reconoce como figura semejante, comparable a la imagen con referencia figurativa en la pintura, o al conjunto de compases musicales que se toman como argumento en un discurso musical con identidad propia; pero si mantienen un orden formal que funciona como tema, organizadas por ej.: como en la forma Sonata: (A, B, A) (introducción, desarrollo y reexposición) de tal forma que, el oyente pueda percibir las líneas principales de la música, así como en la pintura, el espectador pueda reconocer lo principal de lo secundario aunque, no haya semejanza al mundo exterior en la pintura ni previsión en la música clásica.

Se establece así, tanto en la música como en la pintura, la composición serial, una constelación de sonidos y manchas distintas, ordenados mediante intervalos estructurales que se superponen en acordes cromáticos, uniéndose armónicamente.

Este sistema compositivo de acordes en bloque individual, aporta sonidos nuevos para complementar y saturar el espacio musical y pictórico, constituyendo el principio de "la disonancia", "lo no establecido anteriormente" "el azar, o el automatismo". De esta forma al eliminar la referencia a un código determinado, se elimina la repetición y se introduce la extrema diferenciación rítmica, métrica y motivica del material plástico y sonoro, cumpliéndose así la máxima expresionista de evitar toda repetición y correspondencia de las partes en la composición. Webern comenta sobre la música de Schönberg: "no queremos repetir, siempre debe aparecer algo nuevo". En este principio de extrema diferenciación métrica, está basada la

típica estructura asimétrica de la sintaxis musical atonal, es decir, la sucesión de partes y miembros formales desiguales y no orientados por una medida métrica común: el compás como medida cuantitativa permanente, o lo que lo mismo, una forma de prosa musical que utiliza una métrica totalmente libre e irregular. Esta prosa musical, basada en textos surrealistas, pone de manifiesto los aspectos introspectivos, psicoanalíticos e incluso macabros del expresionismo, que sirvieron de inspiración tanto a músicos como a pintores. El denominador común es el mismo: "la escritura automática", el balbuceo sin palabras, el sonido sin frase musical, la palabra sin "logos", que comentaba María Zambrano, y que se corresponde en música por la carencia de idea estructural en las relaciones armónicas de cualquier diseño atonal.

Existen pues dos principios de ordenación del material sonoro y plástico en la "atonalidad libre": el principio de integración por intervalos, y el de integración cromática; con tendencia a la complementariedad, que constituyen la "lógica de ordenación informal en el estilo "expresionista".

Como 1ª ilustración de lo que acabamos de decir, escuchemos la Oda a Napoleón Bonaparte. Op. 4 (1942) de Schönberg y compáremoslo con las obras pictóricas de expresionistas abstractos como Arshile Gorky. (V. D. y A. 144 a 149)

El color rojizo es la cresta del gallo. 1944; 72x98

Agua del molino florido, detalle. 1944; 107, 3 x123, 8 cm.  
(Nueva York. Metropolitan Museum of Art).

El noviazgo II. 1947. 126, 9 x95 cm. (Nueva York, Whitney Museum of American).

Como 2ª ilustración escuchemos el 3º tiempo II Alegro del concierto de violín y orquesta de Alban Berg (1885-1935) y observemos la obra pictórica de Jackson Pollock: Ritmo de Otoño. 1950; 266, 7 x 525, 8 cm (Nueva York, Metropolitan Musseum of Art). [\(V. D. A. 150 a 151\)](#)

Como ilustración a la ausencia de significado temático en estas series musicales o pictóricas, citamos:

*"La serie básica no es un tema, ya que en exposiciones posteriores se le puede aplicar cualquier pausa rítmica, (Ritmo por tanto irregular) y puede tocarse cualquier nota de la misma, a una octava (o a más de una) por encima o por debajo de su tono original. Como consecuencia de ello, la misma serie puede sonar de una manera totalmente diferente en sus apariciones posteriores en la obra". <sup>141</sup>*

Observemos en las pinturas de GorKy sus manchas de color, guiadas por el automatismo surrealista,

*" ... eligiendo los dibujos que afloran del mundo de la naturaleza, con continuas alusiones a la maduración, a la eclosión, a la floración o a la formación de frutos"<sup>142</sup>*

---

<sup>141</sup> D. BOYDEN, David. Op. cit. p. 563

<sup>142</sup> LUCIE-SMITH, Edward. El arte hoy del expresionismo abstracto hasta el nuevo realismo. Cátedra. Madrid 1983. P 55.



Estas manchas se sitúan en el espacio como flotando, constituyendo una estructura serial que se repite modificándose en la forma, y en el aspecto cromático del color.

Igual que en la música, estas series funcionan armónicamente para proporcionar el acompañamiento; empleándose de forma simultánea, creando ese campo de profundidad, que percibimos cuando vemos y escuchamos; de forma que podamos distinguir lo principal de lo secundario.

Avanzando en el terreno de la atonalidad, comparemos las Obras siguientes:

De Clyfford Still. Painting 1948-D (Pintura 1948-D) Nueva York. Col, Willian S. Rubin. [\(V. D. A. 152 a 153\)](#)

Robert Mottherwell. Obra 1968; 28, 4x36, 1 cm. (Col. Mr. y Mrs. Frederick R. Weisman, California). [\(V. D. A. 154 a 155\)](#).

O la de Mark Rothko. Negro, rosa, y amarillo sobre naranja. (1. 951-1952)295x235 cm; Nueva York, col.

Willian S. Rubin). [\(V. D., A. 156 a 157\)](#)

Con obras de los dos discípulos más importantes de Schönberg (*Alban Berg* y *Antón Webern*).

Sea por ejemplo de Alban Berg el Concierto para violín y orquesta a la memoria de un ángel (1935), dedicado a la hija de Alma Mahler y de *Antón Webern* Cinco piezas para orquesta, OP. 10. En ambos conciertos la simplificación formal ha llegado a sus límites; no existe en absoluto referencia a una figuración objetual en pintura ni tonal en música; y aunque en el primero existe alguna referencia a la tonalidad (segundo movimiento: allegro-Adagio con la citación de un tema de Bach); en general

en las dos obras predomina el proceso serial, (pequeños motivos), que se repiten en escalas ascendentes o descendentes. Igualmente, hemos de destacar la precisión y concisión de Werberg en estas cinco piezas, densas en cuanto a concentración disonancia y brevedad. Cada uno de los movimientos tiene una duración aproximada de 40 segundos lo que, como consecuencia lógica, apreciamos como un silencio total, comparable al ritmo lento y grave de Robert Mortherwell en Work-obra o en la obra Negro, rosa, amarillo sobre naranja de Rothko, donde se ha intentado eliminar cualquier

*"Obstáculo entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador. . . (la memoria, la historia, la geometría), convirtiéndose así en pura comunicación religiosa desligada de cualquier experiencia visual". <sup>143</sup>.*

Por lo tanto la música y la pintura SE CONVIERTEN EN UN RETO POR SÍ MISMAS, TENDIENDO, AL COMUNICAR VALORES PURAMENTE ESTÉTICOS Y CONCEPTUALES, DESLIGÁNDOSE AMBAS DE UNA REALIDAD TONAL Y OBJETUAL.

---

<sup>143</sup> LUCIE-SMITH, Edward. Op. cit. p. 84.

## 8. 1 CONCLUSIONES AL OCTAVO CAPÍTULO. -

En el expresionismo existe, por tanto, una intencionalidad básica, alejarse de la "tonalidad", entendida hasta entonces en ambas artes como el intento de búsqueda de imitación más cercana o más alejada, más exacta o inexacta de partes, que pueden ser VISTAS Y OÍDAS como unidades, lo suficientemente extensas como para ser reconocidas en el lenguaje musical y en el pictórico.

En este intento de alejarse de dicha "tonalidad", el principio de "alteridad juega un importante papel en todos los recursos compositivos: armonía, melodía, ritmo, dibujo, mancha y color. La sintaxis atonal basada en el principio de alteridad, introduce una diferenciación constante: la de utilizar partes y miembros formales, desiguales y no orientados por una medida métrica común.

El concepto de "forma" esencial para que exista composición, queda establecido por la relación serial: elementos desprovistos de significado semántico, lo suficientemente previsible y figurativo como para saber, que estamos oyendo o viendo; y a su vez cargados de connotaciones estéticas, que sugieren ese otro mundo real no visible, que nos habla de las emociones más sublimes o desgarradoras del ser humano.

El proceso de síntesis y abstracción, o de atomización de los elementos, se convierte en la "Lógica de ordenación informal en el estilo expresionista": la integración por intervalos cromáticos del sonido o de la mancha coloreada, carentes ambos más o menos de significado visible y audible debido al empleo de la disonancia.

Como hemos visto, los signos musicales y pictóricos,

mediante esta lógica básica de representación, se ordenan por unos principios de relación, que dan lugar a una ARMONÍA diferente en la "forma cerrada o abierta", requiriendo del espectador y auditor distintas formas de ver y oír, así como de percibir sus conexiones en el espacio musical y plástico.

Ante una forma cerrada, la actitud para percibir las relaciones armónicas entre los signos, se concreta en una disposición a esperar la resolución de la composición musical y pictórica, en un centro que absorbe todas las tensiones en un SONIDO O CENTRO VISUAL, global, absoluto e invariable. En la pintura, este centro queda asociado con el eje principal del cuadro (sección áurea), y en la música, con un sonido fundamental en el que descansa la tonalidad.

Esta actitud, es el resultado de una relación de equilibrio simétrico entre partes, con un contenido semántico (reconocible y previsible y que por su semejanza a la realidad, el ser humano como receptor, se mantiene relajado por la fácil comprensión de lo que escucha y ve.

Por el contrario ante una forma abierta y libre, a la cual se ha llegado mediante la síntesis o descomposición de estas unidades, por la asimetría, ritmos irregulares, disonancia etc., el espectador mantiene una actitud más participativa y activa.

Estas distintas formas de ver y oír, las tensiones entre los signos, mediante dicha "RELACION ARMÓNICA", es la que hemos asociado con el término de PERSPECTIVA, la cual difiere por la estructura de orden que conlleva, de un lenguaje clásico formal a uno más libre, informal y abstracto.

## **9. - CONCLUSIONES FINALES.**

### **a) Correspondencias entre la perspectiva pictórica y armonía musical.**

Si describimos el término "perspectiva" visualmente, puede significar: conjunto de cosas que se presentan ante la vista, o bien, aspecto que presenta algo visto a distancia, arte de representar sobre una superficie los objetos tal como se ven, etc. Estos términos implican cualidades de los objetos que se relacionan en el espacio, mediante una estructura "forma" y de acuerdo a un orden.

En la medida que el ser humano, ha intentado representar estas cualidades físicas espaciales, la perspectiva se hace patente mediante una lógica de representación icónica y semejante. Esta evoluciona como hemos visto, entre dos coordenadas que se complementan: la horizontalidad y la verticalidad.

Los signos que configuran el espacio visual, en éstas dos coordenadas, pueden tender hacia el referente figurativo o a la abstracción, en la medida en que, la síntesis sea más o menos mimética. La perspectiva que ordena estos signos, está sujeta a una lógica de representación en un plano tridimensional, (matemática y geométrica), o por el contrario, abandona la tridimensionalidad buscando de nuevo la bidimensionalidad del plano, que no está exenta de profundidad espacial, debido a los efectos que provocan los colores cálidos y fríos al avanzar y retroceder, en el espacio pictórico.

Para los primitivos actuales o antepasados: arte prehistórico y posteriormente en el románico, gótico y en

general en culturas orientales (arte indio, chino, etc.), la perspectiva pictórica, asentada en esta síntesis subjetiva del objeto, se sustrae de la tridimensionalidad mediante la ley de la frontalidad. Así "el cerca" y "el lejos" se sitúan en la superficie, sin un orden preestablecido; el fondo actúa como simple soporte de la imagen representada por el grafismo y modulada por el ritmo.

Ya hemos visto que esta carencia de perspectiva tridimensional posee paralelismos con la evolución de la armonía Musical. Su grado de complejidad va aumentando gradualmente desde la abstracción y síntesis de la música primitiva (canto gregoriano) a la armonía polifónica contrapuntística de los motetes medievales.

De esta forma, la igualdad entre las partes vocales por una misma melodía y texto, (estilo de imitación) y posteriormente, la integración de otras partes ejecutadas simultáneamente, establecieron un sistema más avanzado de armonización, en el que se conjugaron criterios de unidad y diferenciación: regulación de consonancia y disonancia entre las partes vocales, así como de prioridad y subordinación, de integración equilibrada de partes simultáneas y polifonía (melodías particulares e independientes), lo que fue un logro, en el alcance de la "ARMONÍA VERTICAL", visualmente comparable a la perspectiva "áurea": "profundidad espacial" de las pinturas de Leonardo o Rafael.

Existen pues, como afirma Jan La Rue (cf.: *Análisis del estilo Musical* <sup>144</sup> dos polos diferenciados y a la vez complementarios, que forman la textura musical: aquel que

---

<sup>144</sup> LA RUE, Jan: passim 35 a 43

organiza los signos horizontalmente (polifónico o contrapuntístico) y que constituye la textura horizontal de la música, o por el contrario, aquel otro que los organiza verticalmente mediante "EL ACORDE" (estilo acórdico); ambos se oponen esencialmente al contrapuntístico o polifónico.

Como bien es verdad que ambos, a partir del renacimiento se combinan en una obra, como por ejemplo: el uso ocasional de procedimientos contrapuntísticos en el "fugato" dentro de estilos predominantemente acórdicos, tales como los de finales del siglo XVIII y XIX; las características esenciales para distinguir un estilo genuinamente contrapuntístico fundamentalmente lineal y horizontal de otro que no lo es, son: una actividad casi igual de las líneas concurrentes y una articulación superpuesta. Cuando concurren ambas modalidades, la impresión de suave continuidad se hace patente; ya que, una parte al sobreponerse sobre la otra, hace de puente de unión por el que se aprecia sutilmente continuidad, sucesión, superficialidad y horizontalidad.

Así por ejemplo, en una cadencia de Palestrina, una o dos voces pueden haber comenzado los puntos de imitación de la frase siguiente, produciendo la sensación de continuidad lineal; por el contrario en la "articulación coordinada" y en "bloque" de naturaleza contrapuntística, característica del período clásico, (por ejemplo en los desarrollos de las sinfonías de Haydn y Mozart), la coordinación de las articulaciones o puentes, esta situada aproximadamente cada dos o cuatro compases, socavando el efecto contrapuntístico. Podemos hallar una considerable individualidad melódica y rítmica; pero cuando frasean y cadencian juntas pierden, desde luego, gran parte de su

independencia y continuidad total, apreciándose el efecto de tridimensionalidad y profundidad armónica.

Igualmente, la razón del porqué los finales de las fugas del período clásico, normalmente, no suenan como en las fugas del período barroco, es debido, al empleo más frecuente de articulaciones coordinadas (yuxtapuestas-verticales) que de articulaciones (superpuestas-horizontales).

Este proceso pues, de individualidad y separación de partes melódicas y rítmicas, de líneas que muestran alguna evidencia de interdependencia, cierto grado de unidad obtenido por intercambio de un material similar entre las voces (estilo imitativo) o una imitación sistemática y estricta (trama canónica), constituye por esencia la textura horizontal de la música, clasificada en diferentes grados de organización contrapuntística, la cual hemos comparado con el proceso gradual del paso de la perspectiva bidimensional a la tridimensional en el lenguaje plástico.

Esta apertura hacia el espacio exterior comienza a vislumbrarse ya en el gótico tardío, alcanzando su máximo esplendor en el barroco y romanticismo.

Es interesante recordar las reflexiones de Henri Pousseur sobre el paralelismo que existe en la evolución de perspectiva y armonía, analizadas bajo el punto de vista de las influencias socioculturales de una época esencialmente teocéntrica y dogmática a otra, de artesanos y comerciantes (siglo XIII y XIV).

Respecto a la sensación de simultaneidad armónica en estructuras primitivas horizontales como son "la monodia" o la "antífona", deduce este autor que: es curioso, cómo al escuchar



una "antífona" (versículo que se canta o reza en el oficio divino), se percibe sutilmente la sensación de simultaneidad entre las voces que independientemente y sucesivamente se contestan. No se trata pues de alternancia pura, sino que de manera voluntaria o fortuita, se producirán casi siempre cortes imprevisibles y superposiciones parciales; y en el caso que, en ningún momento los interlocutores emitan sus sonidos a la vez, y aunque ninguna resonancia física los prolongue, se capta inevitablemente la simultaneidad de diversas intervenciones o de algunas de sus partes.

Respecto al sistema modal diatónico de la música medieval, en concreto del paso de la monodia a los primeros intentos de polifonía, llega a la conclusión siguiente: las voces deben adaptarse a unas reglas de consonancia extremadamente simples, no pudiendo formar entre sí más que octavas o quintas, lo que es curioso comparar con el espacio plano bidimensional de las artes plásticas: La octava, como "vertical", y la quinta como "horizontal". Posteriormente con la evolución del entramado polifónico al igual que los individuos forman un conjunto relacionado en la red de la ciudad (comerciantes, agricultores, etc.); las voces se van a relacionar globalmente no sólo en los puntos de apoyo, sino nota por nota "punto contra punto"; con el fin de lograr que, cada participante se ponga más íntegramente en contacto con la armonía del conjunto. Finalmente la introducción de un tercer módulo "la tercera" en el rango de las consonancias, por otra parte irreductible, (contrariamente a lo que era en el sistema antiguo, que lo situaba en el círculo de quintas), se corresponde de manera asombrosa con la introducción en las artes plásticas de la "tercera dimensión", la cual no es más que un reflejo de las formas de piedad y mística, sentidas desde un punto de vista más personal y menos teocéntrico.

Por lo tanto el vaciado del espacio del cuadro hacia el mundo exterior no es más que el vaciado de la conciencia de sí, la profundidad inconmensurable, que el espectador de esta época descubre en sí mismo, el punto de fuga hacia el infinito exterior que se abre al ser humano para ser descubierto.

Así pues, este avance de la perspectiva bidimensional a la tridimensional, se desarrolla gradualmente desde la configuración abstracta y sintética de los elementos plásticos en el plano, a otra perspectiva real icónica o imitativa; comparable en la música al paso gradual por conseguir unidad de lo vario, en lo uno (tonalidad); partiendo desde una música esencialmente individual homogénea y lineal a otra diversa global y unificada.

Hemos visto que, el paso gradual a la tonalidad entendida ésta como elección de una nota principal en torno, a la cual se dispone el discurso musical en su aspecto melódico, polifónico y en acorde, se lleva a cabo a partir de estructuras simples, ordenadas regular e irregularmente como elementos independientes, que se superponen con distintas tonalidades en las diferentes partes de la polifonía.

Conforme va avanzando el tiempo, la integración de estas partes diferenciadas por la tonalidad, se unifica en un sonido global y absoluto, que se convierte en el punto de reposo de todo el discurso musical, mediante el paso de esta textura esencialmente horizontal y lineal a esa otra vertical, homófona, homorrítmica y en acordes.

Otro concepto, que hemos tenido en cuenta, es la relación que existe entre tonalidad y atonalidad, desde un punto de vista armónico, con la distinción entre consonancia y disonancia; es

decir: lo que percibimos respectivamente como: sensación de estabilidad y reposo o inestabilidad, contraste y tensión.

**b) Relaciones entre tonalidad-consonancia, atonalidad-disonancia en música con la perspectiva en pintura.**

Hemos relacionado igualmente la tonalidad-consonancia y la atonalidad-disonancia con esquemas de identidad y alteridad, que se corresponden en la pintura con una perspectiva bidimensional o tridimensional, más o menos figurativa o abstracta, respectivamente.

Sintetizando lo antedicho, éste quedaría aproximadamente así:

**MUSICA:**

**TONALIDAD-CONSONANCIA:**

- FUSIÓN, HOMOGENEIDAD, INTEGRACIÓN = UNIFICACIÓN DE LAS PARTES EN UN TODO GLOBAL.
- ESTABILIDAD, PRODUCIDA POR LA SIMULTANEIDAD DE SONIDOS CON UN RÉGIMEN DE ARMÓNICOS AFÍN = RÉGIMEN DE ATRACCIONES DE UNA ENTIDAD SONORA".
- UNIDAD, REPOSO. CENTRALIZACIÓN = UN SOLO CENTRO.
- MOVIMIENTO CENTRÍPETO = QUE SE ACERCA AL CENTRO.

**PINTURA:**

**REFERENTE FIGURATIVO:**

- PERSPECTIVA BIDIMENSIONAL, LINEAL Y PLANIMETRICA EN ESQUEMAS TRIDIMENSIONALES Y SUBORDINADA A UN CENTRO.
- PERSPECTIVA PICTÓRICA-AÉREA, ESENCIALMENTE TRIDIMENSIONAL, JERARQUIZADA Y SUBORDINADA A UN CENTRO

**MÚSICA:**

**ATONALIDAD-DISONANCIA**

- CONTRASTE (ESQUEMAS DE RUPTURA DE RELACIONES TONALES).
- INDIVIDUALIDAD, INESTABILIDAD, SIN RESOLUCIÓN TONAL.
- TENSIÓN DE LAS PARTES EN EL TODO.
- DESCENTRALIZACION = VARIOS CENTROS.
- MOVIMIENTO CENTRÍFUGO = QUE SE ALEJA DEL ÚNICO CENTRO TONAL (UNA SOLA TONICA), QUE GIRA ALREDEDOR DE VARIOS CENTROS Y TIENDE HACIA EL EXTERIOR, A LO NO CONSISTENTE, PREDECIBLE, ESTABLECIDO, A LA BREVEDAD COMO MEDIO DE INTENSIFICACIÓN EN LA EXPRESIÓN, A LA RUPTURA DE SECUENCIALIDAD ARMÓNICA: INICIO, DESARROLLO Y FIN, AL VACÍO (SILENCIO COMO PARTE DE LA MÚSICA MISMA) A LA INTERROGACIÓN, A LA ABSTRACCION, Y A LA NO RESOLUCION, ETC.

**PINTURA:**

**TENDENCIA A LA RUPTURA DEL REFERENTE FIGURATIVO**

- POR EL USO DE UNA PERSPECTIVA SUGERIDA Y ILUSORIA QUE TIENDE HACIA LA ABSTRACCIÓN DEL REFERENTE FIGURATIVO Y OBJETUAL DEL MUNDO VISIBLE.
- DESCENTRALIZACIÓN = VARIOS CENTROS.
- MOVIMIENTO CENTRÍFUGO, QUE SE ALEJA DE UN CENTRO ÚNICO, GIRA ALREDEDOR DE OTROS, PRODUCIÉNDOSE LA DUALIDAD DE CUÁL ES MÁS O MENOS IMPORTANTE, Y ORIENTÁNDOSE HACIA EL ESPACIO VACIO, LA MATERIA INFORME, EL GESTO O SUCESIÓN DE GESTOS, LO NO CONSISTENTE, SIN PESO NI VOLUMEN, NI ENTIDAD RECONOCIBLE, LO NO VISIBLE, LA ABSTRACCION, ETC.

En la música se parte pues de la "atonalidad", (recordemos la sensación de "atonalidad" en el uso de la escala de tonos enteros o pentatónica y los modos gregorianos), abstracción y síntesis de la estructura formal para llegar a un todo unificado y global (tonalidad como estructura formal codificada). A partir de aquí, la música evoluciona progresivamente hacia la "atonalidad", mediante el uso de formas no reguladas por claras bases estructurales como los esquemas cadenciales y la coherencia temática de la música clásica.

Igualmente en la pintura se parte de la síntesis estructural casi carente de sentido temático: forma semejante al mundo visible, esqueleto interno, estructura lineal, es decir: (dibujo-sintético-casi abstracto), para progresivamente evolucionar hacia la forma completa unificada y integrada en el espacio que la circunda con un referente figurativo y asentada en una perspectiva tridimensional y científica.

Esta perspectiva tridimensional y científica, que representa el objeto tal como se ve, evoluciona por la pérdida gradual del referente figurativo hacia la abstracción.

El recorrido paralelo en ambas artes (música y pintura) sería respectivamente así:

**c) MÚSICA: (ARTE PREHISTÓRICO, PRERROMÁNICO, ROMÁNICO hasta el siglo IX aproximadamente)**

**c. 1) CARACTERÍSTICAS GENERALES:**

Es un hecho histórico, que el hombre primitivo intentase dominar las fuerzas naturales del cosmos mediante un ritual, donde la música y la pintura se convertían en "exvoto": ruego o acción de gracias para aplacar los efectos perniciosos o dar gracias por los beneficios recibidos.

De esta forma, la música y la pintura expresaban una actitud religiosa, adquiriendo, en su dimensión sinestésica, una estructura simple y esquemática, petrificada, lineal, recitativa y uniforme, con una extremada sencillez de medios.

Así pues, una sola nota repetida obsesivamente con breves apoyaturas y con un ritmo a menudo vivamente variado, imprimía a los sonidos musicales y signos-pictóricos, el valor abstracto de la impronta-huella, del sonido-punto o de la grafía-línea melódica; lo que sinestésicamente se aprecia como una carencia de significado objetual tridimensional en la pintura o armonía vertical en la música.

Posteriormente, en el canto llano-gregoriano, los sonidos modulados por ritmos libres, irregulares, uniformes, individuales, "in campo aperto", sin pauta ni clave tonal, o lo

que es igual: recitativamente, sin acompañamiento, representaban aún este carácter lineal y horizontal, que incidía en la sensación de superficialidad (con las características de profundidad, de textura vertical, que hemos aludido anteriormente en la antífona).

La falta de anotación escrita del canto llano posteriormente gregoriano, nos hablan del aspecto recitativo y horizontal de los textos litúrgicos a los que están adaptados, sin ninguna complicación armónica de carácter vertical. Hemos visto también que el carácter recitativo y lineal del gregoriano, se consigue por la forma de agrupación de las notas (mediante sílabas y melismas). Así como la sencillez de su escritura queda reflejada por la anotación de la altura, mediante acentos agudo y grave que indican la elevación o descenso de la voz; posteriormente este canto se perfecciona por la introducción de pautas, para mostrar la diferencia de los intervalos entre las notas. Por ej.: (fa) por una sencilla línea horizontal en rojo, (do) con otra línea en amarillo y finalmente otras dos más. Las estrechas normas modales a las que están sometidas las notas, los cambios de modulación y transposiciones para ocultar cromatismos, hace que el sistema sea complejo pero a la vez fácil de entender.

El valor mínimo de las notas: aproximadamente una corchea o negra, su valor silábico y melismático, la falta de información escrita de los autores medievales, ha ocasionado a través de los siglos dificultades para determinar científicamente el ritmo usado en el canto gregoriano. Las pruebas testificales que existen han sido reunidas en un libro importante de J. W. A. Vollaerts, S, J, Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant, en el que se determina, sin

lugar a dudas que el auténtico ritmo del canto gregoriano consiste en sonidos proporcionales cortos y largos, con una variación constante en la medida, que determina su irregularidad y asimetría.

**C. 2) CARACTERISTICAS DE LA ARMONIA MUSICAL:**

- Síntesis, abstracción.
- Armonía horizontal (estructura lineal melódica, esencialmente rítmica).
- Monodia (una sola voz, sin ninguna complicación armónica vertical).
- Ritmo irregular y asimétrico. tendencia a la atonalidad por su carácter modal, (carácter antitonal y simplicidad temática).
- Carácter narrativo por su adaptación a los textos litúrgicos.
- Igualdad imitativa que incide en la monotonía evitada por el uso de movimientos contrarios, ritmos irregulares, ecos melódicos etc.

**C. 3) SINESTESIA: SENSACIÓN VISUAL-PLÁSTICA DE LA ARMONÍA MUSICAL ASOCIADA A LA PERSPECTIVA**

- Horizontalidad-superficialidad: un solo plano sonoro de profundidad por la ausencia de textura vertical armónica.



**d) PINTURA: (ARTE PREHISTÓRICO, PREROMÁNICO Y ROMÁNICO hasta el siglo XI aproximadamente). -**

**d. 1) ARTE PREHISTÓRICO: CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA**

**PERSPECTIVA**

- Síntesis-abstracción del referente figurativo.
- Estructura esquemática mediante signos, huellas, asexuadas de carácter masculino y femenino.
- Perspectiva sugerida, bidimensional e ilusoria dada por la:
  - a) Ley de la frontalidad.
  - b) Estructura lineal.
  - c) Ritmo irregular y asimétrico.
  - d) Superficialidad horizontalidad e independencia de la figura del fondo.
  - e) Uniformidad e igualdad de las figuras, dotadas de una gran expresividad, alejadas totalmente de una intención de perspectiva real o científica.

**d. 2) PRERROMÁNICO Y ROMÁNICO: CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PERSPECTIVA.**

- Carácter narrativo en un espacio virtual (ensanchado), aproximado a lo conceptual, que va mas allá de la convicción óptica y del dictado de los sentidos.
- Perspectiva sugerida, que plasma la escena mas allá de la realidad, (inamovilidad frontal).
- Espacio teológico que alude a la presencia divina.

- Linealidad y superficialidad de las figuras: la línea es solo línea, un medio gráfico de expresión "sui generis", cuya función es la de limitación y ornamentación de superficies; y, por su lado la superficie es sólo superficie, es decir, no una vaga alusión a la espacialidad inmaterial, sino la superficie necesariamente bidimensional de un plano pictórico material, (Simple soporte).
- Ausencia de gravedad, y sensación de profundidad, en relación con la luz y el color, Ej.: la claridad se acerca, la oscuridad se aleja,
- Valor simbólico en el referente figurativo.

**d. 3) SINESTESIA: COMO PODRIA OÍRSE**

- Uniformidad, igualdad lineal o melódica: línea del dibujo que delimita las figuras, que se suceden en una textura lineal y frontal, con un valor aproximadamente igual de color y luz en todas ellas; lo que determina la ausencia de textura vertical armónica (perspectiva tridimensional).
- Sensación de profundidad sugerida por la elevación o descenso "tonal" (grados de la escala), comparables a la luz-color. Color oscuro: tono grave; color mas claro: tono agudo o menos grave

**e) MÚSICA: CANTO LLANO GREGORIANO DESDE EL SIGLO XI HASTA EL SIGLO XIV: ARTE GÓTICO MEDIEVAL**

**e. 1) CARACTERÍSTICAS GENERALES:**

Evolución gradual del nacimiento de la "polifonía". Primeramente por interpolación de melodías nuevas (tropos) al canto gregoriano, especie de variación del canto litúrgico que pretende embellecerlo; posteriormente la adicción de la misma melodía duplicada en intervalos de cuarta y quinta u octava, propia del ORGANUM STRICTO: siglos IX y X, reemplazada por el ORGANUM LIBRE: siglo XI y XII, en oposición por contraste de la voz que acompaña al canto llano, DISCANTUS; y finalmente, el motete medieval, siglo XIII, con tres voces diferentes en texto y melodía, y, en cierta medida, en ritmo; todo ello nos muestra el nacimiento del aspecto vertical de la armonía, en una textura aún horizontal al igual que la organización social de la época: ARS ANTIGUA.

La a polifonía medieval se estructuraba como suma de líneas melódicas superpuestas, la idea de pensar en acordes era bastante extraña a este tipo de música.

A partir del siglo XIV: ARS NOVA, la complejidad tanto en la melodía como en el ritmo, los tiempos dobles y triples, la introducción de síncopas, y el añadido de nuevas modulaciones (terceras y sextas), dan flexibilidad a la música, en la que, hallándonos aún en una textura horizontal armónica, la diferenciación de las partes individuales hace que, el oído distinga lo principal de lo secundario, lo consonante de lo disonante y perciba también distintos planos sonoros, que se identifican con la sensación de la textura del acorde armónico.

#### **e. 2) CARACTERÍSTICAS DE LA ARMONÍA MUSICAL**

- Textura horizontal polifónica con una gradual complicación armónica: textura vertical.

- Ausencia de tonalidad centralizada: sistema modal gregoriano más cercano al concepto de atonalidad.

**e. 3) SINESTESIA: SENSACIÓN VISUAL ASOCIADA: COMO PODRIA VERSE**

- Superficialidad de las líneas melódicas con una sucesiva complejidad armónica, semejante al plano bidimensional de la perspectiva sugerida-conceptual o simbólica.

**f) PINTURA: ARTE GÓTICO. Siglo XIII Y 1ª mitad del Siglo XIV. (1200-1350).**

**f. 1) CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PERSPECTIVA**

- Perspectiva bidimensional planimétrica, sugerida e ilusoria, fundamentada en una concepción teocéntrica de las figuras sobre fondos arquitectónicos cerrados, que gradualmente se abren hacia, el exterior simulando una perspectiva tridimensional, más real, mediante las ortogonales visibles del plano, hacia un punto de fuga de representación simbólica del infinito exterior. **CICLO NARRATIVO-RECITATIVO**
- Linealidad de las figuras, estilización y esquematismo sobre un fondo, que aunque elemento ornamental independiente, se va integrando con la imagen como espacio que la complementa. **SÍNTESIS Y ABSTRACCIÓN DEL REFERENTE FIGURATIVO.**
- Superficialidad del plano bidimensional por ausencia de una perspectiva tridimensional científica.

**f. 2) SINESTESIA: SENSACIÓN AUDITIVA ASOCIADA A LA ARMONÍA. CÓMO PODRÍA OÍRSE**

- Ciclo narrativo: figuras que se suman o adicionan como el recitativo litúrgico del canto gregoriano.
- Síntesis y abstracción del referente figurativo. Búsqueda gradual de la tonalidad centralizada.
- Textura horizontal planimétrica por la ausencia de textura vertical del acorde y predominio gradual de la polifonía.

**g) CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PERSPECTIVA Y LA ARMONÍA EN EL RENACIMIENTO. -**

**g. 1) SINESTESIA: CÓMO PODRÍAN VERSE Y OÍRSE**

- La pintura y la música están asentadas esencialmente en la coordenada de la "horizontalidad": la "polifonía" simultánea de voces diferentes, y la "estructura lineal del dibujo".
- Textura con una mayor independencia rítmica y melódica de la trama, que asociamos a la perspectiva tridimensional aérea, basada en la proporción del cuadrilátero áureo.
- EL "Centro tonal" musical queda asociado a la "tónica visual" (pintura), "eje o centro unitario" de todas las tensiones (disonancias).
- Principio de "identidad", imitación, jerarquización de partes independientes que se integran en un todo unitario.

- Composición equilibrada y simétrica.
- Claridad expositiva: figura (representación humana) = líneas melódicas principales: sopranos o tenores. Fondo (paisajes o elementos arquitectónicos) = voces secundarias: bajos y contraltos.
- Referente figurativo y previsible de la tonalidad unificada.
- Estilo que podríamos atribuir a la pintura por semejanza con la música como: polifónico, contrapuntístico fugado e imitativo.

**h) CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PERSPECTIVA Y LA ARMONÍA. MANIERISMO Y BARROCO (1600-1700).**

**h. 1) SINESTESIA: COMO PODRÍAN VERSE Y OÍRSE**

- Principio de alteridad (contraste y tensión) en una unidad tonal: "las notas alteradas" están incondicionalmente sometidas, por vía de la atracción y resolución, a los grados fundamentales de espacio armónico tonal predecible y figurativo, en ambas artes.
- De la polifonía solista del renacimiento, se pasa a una armonía secundaria, expresada de una forma más libre, con un material más disonante y cromático: ritmos arbitrarios y cambiantes, riqueza instrumental, líneas melódicas con una ornamentación (signos de puntuación) a veces no-escrita.
- El crecimiento del proceso armónico se enriquece por la utilización de escalas diferentes (mayor y menor) y con

la organización de la tonalidad en cada una de las melodías, comparable al dinamismo que toman las figuras en el espacio plástico.

- La luz y el color, mediante una perspectiva aérea se aúnan para crear una espacialidad plástica, que define los elementos superponiéndolos o fragmentándolos, haciéndose difícil aislar las partes, debido a su integración en una unidad compositiva superior. Oscuridad compositiva: concepto pictórico y homófono de la música.
- Esta oscuridad compositiva funciona en música como el bajo cifrado, parte que regula el acompañamiento, y sostiene toda la obra verticalmente, de abajo hacia arriba; lo cual percibimos sinestésicamente en la pintura y en la música, como un recorrido ondulante de líneas cóncavas y convexas, mediante la multiplicidad orquestal de los timbres: diferencias de color, de las formas, de los motivos y contramotivos, para expresar así el continuo ir y volver, el devenir (lo que puede ocurrir, más que lo que "Es" = ideal renacentista). Este recorrido ondulante y vertical se identifica con la línea serpentinata de la pintura que representa una "torsión" respecto a los perfiles ideales del renacimiento.
- El estilo musical del barroco, al contrario del renacimiento es por tanto más homófono, homorrítmico y en acordes. La "verticalidad del acorde" (música), y la hegemonía de la "perspectiva tridimensional", (pintura) en su dimensión real, aérea, se ha logrado totalmente en ambas artes.

**i) CARACTERISTICAS GENERALES DE LA PERSPECTIVA Y ARMONIA. CLASICISMO-NEOCLASICISMO, (1750-1800)**

**i. 1) SINESTESIA: COMO PODRÍAN VERSE Y OÍRSE**

- La preocupación por la melodía en sus dos vertientes, sola o acompañada por acordes con motivos temáticos, a veces, es comparable a la tendencia en pintura por usar la línea como estructura interna que organiza las tensiones o como dibujo que delimita la forma, siendo el color un factor complementario.
- En pintura, su contorno es firme y seguro, se hace inequívoco, sin sombras, se define por los colores primarios para separar zonas y evitar superposiciones y confusiones. La forma queda envuelta en una luz fría y cortante que delimita el espacio sin contrastes, para darle solemnidad y grandeza.
- En música la melodía se expresa en frases relativamente cortas, seccionadas y separadas por cadencias, se abandona el contrapunto y el bajo cifrado o continuo, para deslizarse en el espacio musical, orquestada por un grupo de instrumentos como las cuerdas más altas (violines I y II) o la viola, el chelo y el bajo) o por las maderas: (flauta I II, oboe, clarinete y fagot); quedando separada del resto que la acompaña, o la adorna con efectos especiales como los metales.
- La aplicación de funciones determinadas a cada tipo instrumental dependiendo de las cualidades tímbricas, confiere a la obra una claridad expositiva, ordenada y equilibrada en secuencias, que se repiten y reproducen



fácilmente, como si se sucedieran en línea recta, en un mismo plano visual y frontal, y con pocos contrastes, directa y convencional, como en el espacio plástico. Estos efectos se consiguen mediante el uso de las flautas como sopranos, o por los oboes de soprano o contraltos;. por la utilización de formas como la sonata clásica de Haydn y Mozart, basada en una melodía dominante y una armonía de apoyo, o por el contraste y repeticiones de partes, más que por la tensión continua, característica del período anterior (Corelli, Bach, Handel). Así mismo con la composición de temas de una gama tonal limitada, o los contrastes de altos y bajos moderados en la intensidad, así como por el control de la expresión emotiva, conseguida sin retardos elaborados en el tiempo y la utilización de matices en la instrumentación.

- Principio de identidad de partes diferenciadas, que se suceden en un plano visual y sonoro, equilibrado y simétrico, lo que se percibe sinestésicamente como: sensación de estabilidad, producida por la resolución tonal y por un eje visual, la mayoría de las veces axial y simétrico. Articulación de partes (figura y fondo), (melodía y armonía) en una perspectiva tridimensional planimétrica y superficial, o por la aparición de una armonía polifónica y contrapuntística coordinada y en bloque.

**j) CARACTERÍSTICAS GENERALES DESDE EL ROMANTICISMO HASTA EL EXPRESIONISMO EN AMBAS ARTES. (1. 800-1945).**

**j. 1) SINESTESIA: CÓMO PODRÍAN VERSE Y OÍRSE**

- Con Beethoven como antecedente del romanticismo, seguido por Chopin Shumann, Lizt, Brahms, etc., la música, después de un período esencialmente contrapuntístico (renacimiento) primero y armónico y en acorde después, da paso a la era armónica por excelencia.
- La historia de la armonía pues, no es otra que la transgresión constante de la tonalidad (o, si se prefiere el ensanchamiento de sus reglas) de tal modo que al llegar a Wagner nos encontramos con una casi total suspensión de las reglas tonales.
- La pérdida de coherencia tonal aparece como una liberación del principio de identidad; el aumento del cromatismo, la técnica de "hacer desaparecer" polarizaciones, de manera que la extensión armónica potencial se manifiesta como una victoria del principio de "alteridad".
- Beethoven es el iniciador de este impulso de liberación, del poder centrípeta de la tonalidad, lo intenta mediante la complejidad y liberación de cada una de las partes, y lo consigue mediante cambios de ritmo, modalidad, timbres, etc., pero sin evitar su naturaleza resolutive e idéntica: "principio de identidad tonal"
- El principio de alteridad empieza a funcionar en ambas artes como proceso de ruptura de un espacio musical y plástico, que al ensancharse, multiplicarse, extenderse o por el contrario reducirse, se dirige por la síntesis y abstracción a la ruptura del referente figurativo y previsible.

- Es como si las fuerzas dinámicas que organizan los signos en ambos espacios al alejarse del centro o centros, órbitas provistas de sentido temático-previsible (música) y objetual figurativo (pintura), gradualmente fuesen expansionándose, estirándose hasta transgredir el principio temático-melódico, (el tema está estrechamente ligado a la melodía aunque no sea ni mucho menos lo mismo), o a la forma visual y objetual, desprovéyéndola de significado semántico-temático, y convirtiéndola en puro sonido audible o signo visible estético y abstracto.
- Con Beethoven como propulsor, el principio temático clásico, (entidad lo suficientemente extensa, frase o período musical), se reduce hasta convertirse en una pequeña célula musical o "leit-motiv", que actúa como fuerza motora o núcleo tonal; que genera toda la masa musical y da unidad a toda la composición.
- El proceso de extensión y ampliación de la composición romántica está basada en una división y repetición de las secciones que la comprende:

Por ejemplo una sinfonía romántica de Brúneck o Mahler, por el carácter monumental que adquieren requieren de un proceso de división de las secciones o instrumentos que intervienen, lo que origina una multiplicación y ampliación de los recursos instrumentales, diversificación de los ritmos, cambios de modulación, cromatismo, unidades que se repiten en serie pero modificadas en su dinámica o instrumentación, resaltadas y coordinadas en función de un efecto de conjunto.

Algo parecido ocurre en la pintura, cuando en los grandes lienzos de Delacroix aparecen los mismos personajes con idénticos ropajes y en diferentes fases de una acción. Curiosamente esta identidad revestida de ornamentos distintos se repite posteriormente en el siglo XX. Recordemos a Gabriel Morcillo (escuela granadina), en sus series de personajes moriscos.

- Este proceso no descuida la forma, pero al ampliarla y estructurarla, minimizándola a veces, va alejándose de las grandes dimensiones que toma en el Romanticismo, a reducirla haciéndose presente de manera explícita en los intentos microtonales, bruitistas, (mínimas extensiones que se convierten en temas), buscando la conquista del total sonoro; de tal forma que, en nuestros días, cualquier tipo de sonido es potencialmente sonido musical, ya que, elaborado o no, puede entrar en las intenciones compositivas de un creador.
- Este énfasis por prescindir de la forma-estructura, usada en un determinado momento, hasta llevarla al límite de sus consecuencias, la hemos designado: como el intento de alejarse de la tonalidad-realidad visible y reconocible (pintura) o realidad-temática previsible (música) y la hemos designado como "atonalidad".
- Así en el impresionismo, para evocar la sensualidad de las emociones en una trayectoria puramente de placer y deleite, la forma se descuida, se muestra en su superficialidad, y queda expresada en sus efectos exteriores, el color instrumental, la ambientación

armónica-melódica, y las especulaciones sobre la luz y el color pictórico.

- En el expresionismo abstracto del siglo XX, la forma, en esa progresiva atomización del tema-figura, pierde su significado visible y previsible para expresar connotaciones de índole puramente emocionales, (se describe o se oye el llanto, la alegría, la pasión, la realidad invisible de las cosas, lo puramente espiritual que yace como estructura que sostiene su expresión externa).
- La perspectiva pictórica y la armonía musical, en la expresión de lo inexpresable, se transforman mediante la asimetría rítmica, la disonancia, el cromatismo, las tensiones y contrastes, convirtiéndose en elementos de expresión de lo invisible y en pura abstracción atonal de lo visible y audible.
- Existe pues una arquitectura constructiva de orden más o menos convencional, basada en parámetros más o menos tonales, que con un proceso lógico de principio a fin, originan un arte musical y pictórico, basado en una armonía-perspectiva, que se aleja más o menos de la figuración y de la tonalidad.
- La creatividad en ambas artes es esencial. Todo lo que no se base en un estudio reposado de la composición, del proceso en marcha, de la eliminación de lo secundario, para sobresaltar lo principal, o para mantener una

lectura lógica entre el contenido y la forma de expresión, cae en la degeneración de un arte que se aleja de la "verdad", entendida ésta como lo sustancial, lo esencial de la expresión y su relación íntima con el sujeto creador.

- Por esta razón: figuración y abstracción, tonalidad y atonalidad son válidas, siempre que guarden esta relación de "verdad"; la estructuración matemática, la exposición, transición, prosecución y resultado, los campos de tensión-relajación son conceptos semejantes en ambas artes, aunque se atengan más o menos a la figuración o abstracción, a la tonalidad o a la atonalidad.
- La dificultad de comprensión, del deleite o gusto de una música y pintura, que se aleja de la figuración o de la tonalidad, estriba en que, acostumbrados a ver y oír los medios musicales y plásticos asentados a través de varias centurias en la figuración y la tonalidad, trasladados a un material sonoro y visual no tonal ni figurativo, ocasionan ciertos desajustes en la comprensión, que deben ser aprehendidos y que tienen que ver, como hemos analizado, con una configuración formal diferente.
- Lo que sí es cierto es que, en cualquier composición figurativa o abstracta, tonal o atonal, los principios de identidad y alteridad, lo idéntico y lo no idéntico han de representarse en la composición tan estrechamente enlazados, que las partes, aunque opuestas por la tensión o disonancia, mantengan una fisonomía de conjunción y unidad.

**BIBLIOGRAFIA**

**A. ROBERTSON Y D. STEVENS.** *Historia General de la Música. De las formas antiguas a la polifónica.* Istmo. Madrid. 1968

**ADORNO, Theodor W.** *Disonancias.* Música en el mundo dirigido. Rialp. Madrid. 1966.

**ALBERT, Monserrat.** *La música contemporánea.* Salvat. Barcelona. 1973.

**ARNHEIM, R.** *El pensamiento visual.* Paidós. Barcelona. 1986.

**ARNHEIM, R.** *El poder del centro.* Alianza Forma. Madrid. 1993.

**ARNHEIM, R.** *Hacia una psicología del arte y entropía.* Alianza Forma. Madrid. 1980

**ARNHEIM, R.** *Nuevos ensayos sobre psicología del arte.* Alianza Forma. Madrid. 1989.

**ARNHEIM, Rudolf.** *Arte y Percepción Visual.* Alianza Forma. Versión Española de María Luisa Balseiro. Madrid. 1985.

**AUSTIN, WILLIAM.** *La música en el siglo XX. Desde Debussy hasta la muerte de Stravinsky.* Versión castellana de José M<sup>a</sup> Martín Triana. Taurus. Madrid. 1985.

**BACHELARD, Gastón.** *La poética del espacio.* F. C. E. México. 1994

**BOYDEN, D.** *Introducción a la música. TOMO II.* La Fontana Mayor. Madrid. 1982.

**BOYDEN, D.** *Introducción a la música. TOMO I.* La Fontana Mayor. Madrid. 1982.

**BRACONS, José.** *Las claves del arte gótico. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1989.

**BUENDIA, José Rogelio.** *Las claves del arte manierista. Cómo identificarlo.* Ariel. 1986.

**CIRLOT, Lourdes.** *Las claves de las vanguardias artísticas en el siglo XX. Cómo identificarlas.* Ariel. Barcelona. 1988.

**CIRLOT, Lourdes.** *Las claves del Dadaísmo. Como interpretarlo.* Planeta. Barcelona. 1990.

**COLL MIRABENT, Isabel.** *Las claves del arte neoclásico. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1991.

**COURT, Raymond.** *Sagesse de l'art. (arts plastiques, musique, philosophie).* París Meridiens Klincksieck. 1987.

**ECO, Umberto.** *La definición del arte.* Martínez Roca. Barcelona 1990.

**ECO, Umberto.** *Obra Abierta.* Ariel. 1979-1984.

Edición a cargo de **Klaus Lankheit.** Prólogo de **Josep Casals.** Barcelona. 1989.

**EGRI, Peter.** *Literature. Painting and Music. An interdisciplinary approach to comparative literature.* Akademiai Kiado. Budapest. 1988.

Ensayo: Prologo y notas de **Jelena Hahl-Koch y Hartmut Zelinsky.** *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario.* Arnold Schönberg y Wasili Kandinsky. Alianza Forma. Madrid. 1987.



**FABRIS, Germany.** *Fundamentos del proyecto gráfico.* Don Bosco. Barcelona. 1973.

**FERNANDEZ ARENAS, José.** *Las claves del renacimiento. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1989.

**FRANCES, Robert.** *Psicología del Arte y de la Estética.* Akal. Madrid. 1985.

**FRANKASTEL, Pierre.** *Sociología del arte.* Alianza Forma. Madrid. 1981.

**FREGTMAN, Carlos D.** *Holomúsica. un camino de evolución transpersonal.* Kairos. Barcelona. 1989.

**GALLEGO, Julian.** *El cuadro dentro del cuadro. Ensayos arte cátedra.* Madrid. 1991.

**GARCIA DE CARPI, Lucía.** *Las claves del arte surrealista. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1990.

**GARCIA LABORDA, José María.** *El expresionismo musical de A. Schönber. (Tres estudios).* Universidad de Murcia. 1989.

**GARCIA-ORMAECHEA, Carmen.** *Las claves del arte oriental. Cómo interpretarlo.* Ariel. Barcelona. 1988

**GERMANI-FABRIS.** *Fundamentos del proyecto gráfico.* Edición Don Bosco. Barcelona. 1973.

**GOMBRICH, E. H.** *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica.* Gustavo Gili. Barcelona. 1982.

**GOMBRICH, E. H.** *Arte percepción y realidad.* Paidós. Barcelona-Buenos Aires. 1983

**GOMBRICH, Ernst H.** *Historia del arte.* Alianza Forma. Madrid. 1984

**GONZALEZ RODRIGUEZ, Antonio Manuel.** *Las claves del arte expresionista. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1990

**GONZALEZ, Antonio Manuel.** *Las claves del arte. Últimas tendencias. Cómo identificarlas.* Ariel. Barcelona. 1989.

**GONZÁLEZ, Reynaldo.** *Las claves del arte prehistórico. Cómo identificarlo.* Ariel. Barcelona. 1989.

**GUTIERREZ BURON, Jesús.** *Las claves del arte cubista. Cómo interpretarlo.* Planeta. Barcelona. 1990.

*Historia del arte abstracto. 1900-1960. Epílogo de Juan Manuel Bonet.* Traducción Blanca Sánchez. Cátedra, Cuadernos de arte. Madrid. 1987.

**JOHN R. PIERCE.** *Los sonidos de la música.* Prensa científica. Labor. Barcelona 1985.

**KANDINSKY. W.** *La gramática de la creación, el futuro de la pintura.* Paidós. Barcelona. 1987.

**LA RUE, Jan.** *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal.* Labor. 1989.

**LEON TELLO, Francisco José.** *Teoría y estética de la música.* Taurus. Madrid. 1988.

**LOZANO BARTOLOZI, María del Mar.** *Las claves del arte abstracto. Cómo interpretarlo.* Planeta. Barcelona. 1990

**MARCHAN FIZ, Simón.** *Del arte objetual al arte del concepto.* Akal. Madrid. 1988.

**MARCO, Tomás.** *Historia General de la Música. El siglo XX.* Istmo. Madrid. 1993.

**MASLOW, Abraham.** *La personalidad creadora.* Kairos. Barcelona. 1990.

**MOORE, DOUGLAS.** *Guía de los estilos musicales. Iniciación a la música-2.* Taurus. Madrid. 1988.

**NEIGHBOUR, Oliver. GRIFFITHS, Paul, PERLE, George.** *La segunda escuela vienesa.* Muchnik Editores. 1986.

**PALATIN, Fernando.** *Diccionario de música.* Junta de Andalucía. Oviedo 1990.

**PANOFSKY, Erwin.** *Idea.* Cátedra. Madrid. 1985.

**PANOFSKY, Erwin.** *La perspectiva como forma simbólica.* Cuadernos marginales. Barcelona. 1995.

**PERELLO, Antonia M<sup>a</sup>.** *Las claves de la Bauhaus. Cómo interpretarla.* Planeta. Barcelona. 1990

**POUSSEUR, Henri.** *Música, semántica, sociedad.* Alianza Forma. Madrid. 1984,

**RAMALLO, Germán.** *Las claves del arte románico. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1989.

**READ, Herbert.** *Educación por el arte.* Paidós. Barcelona 1986.

**RETI, Rudolph.** *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad.* Rialp. Madrid. 1965.

**REYERO, Carlos.** *Las claves del arte del romanticismo al impresionismo. Cómo identificarlos* Ariel. Barcelona 1988.

**RODRIGUEZ NUÑEZ, Manuel.** *Las claves del arte bizantino y prerrománico. Cómo identificarlos.* Ariel. Barcelona. 1988.

**SANZ, Juan Carlos.** *El lenguaje del color.* Herman Blume. Madrid. 1985

**SCHÖENBERG, Arnold.** *Funciones estructurales de la armonía.* Labor. Barcelona. 1990.

**SMALL, Christopher.** *Música sociedad y educación.* Alianza Forma. Madrid. 1989

**SOURIAU, Etienne.** *La correspondencia de las artes.* FCE. México. Buenos Aires. 1979.

**TRIADO, Juan Ramón.** *Las claves de la pintura. Cómo identificarla.* Ariel. Barcelona. 1986.

**TRIADO, Juan Ramón.** *Las claves del arte Barroco. Cómo identificarlo.* Planeta. Barcelona. 1989.

**TRIADO, Juan-Ramón.** *Las claves del arte rococó. Cómo identificarlo.* Ariel. Barcelona. 1986.

**VALLS SORINA, Manuel.** *Diccionario de la música.* Alianza Forma. Madrid. 1986

**VASILY KANDINSKY, FRANZ MARC.** *El jinete azul.* Paidós Estética.

**ZAMACÓIS, Joaquín.** *Curso de formas musicales.* Labor. Barcelona. 1994.

**ZAMBRANO, María.** *Algunos lugares de la pintura.* Espasa Calpe. Madrid. 1989

#### **CATÁLOGOS Y REVISTAS:**

CATÁLOGO del 48 Festival de Música y danza de Granada. Música Reservata de Barcelona. KAARLHEINZ STOCKHAUSEN.

"STIMMUNG". 1999

CATÁLOGO: Orquesta Ciudad de Granada. "Concierto VI". Schubert y Mozart. Texto: Wolfgang Amadeus Mozart. Música para un funeral masónico en Do menor. K. 477. De Carlos Gollonet. La música masónica en la obra de Mozart. Blas Gil Extremera. Granada (23/01/97).

CATÁLOGO: Orquesta Ciudad de Granada. Requiem K. 626. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Texto de Enrique Gámez Ortega. Granada (25/05/1995).

CATÁLOGO: Concierto Corpus 96. Franz Schubert. Bela Bartok, y Ludwig Beethoven. Notas al programa de Gonzalo Roldan Herencia.

CATÁLOGO: Concierto VIII. Aniversario de Brahms. (1997). Alban Berg (1885-1935). Suite Lírica. Enrique Rueda (1963). Y Johannes Brahms (1833-1897). Notas del Programa de Enrique Rueda.

CATÁLOGO: Música en los Barrios II. Siglo XX. Claude Debussy. (1862-1918). Arnold Schonberg (1913-1976). Texto de Carlls Riera.

CATÁLOGO: Temporada de Concierto 93/94. Texto: "Mozart y las últimas sinfonías". Granada. 1993/94. Elisa J. Cases

CATÁLOGO: Temporada de conciertos 1997/1998. Orquesta Ciudad de Granada. Referencias Barrocas II. "El Mesias", apoteosis del oratorio. Texto de Víctor M. Burell.

CATÁLOGO: V Ciclo de Música Antigua. Grupo de Música Barroca. "La Folia". "Música instrumental del tiempo de Velázquez". Texto: "Apuntes musicales sobre la biografía de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez" de Pedro Bonet. Granada. 1999

Revista trimestral de pedagogía musical. "Música y Educación". Artículo de María Luz Rivera: "Perspectivas sobre la evolución del discurso musical".