



SINESTESIA CROMÁTICA

EDWING ANTONIO GARCÍA RAMÍREZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2010

“simbiosis música –pintura”

SINESTESIA CROMÁTICA

Para: Guitarra, Bajo, Batería, Clarinete y Gaita

EDWING ANTONIO GARCÍA RAMÍREZ

PROYECTO DE GRADO

Director:

ADOLFO HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA

FACULTAD DE MÚSICA

BUCARAMANGA

2010

ÍNDICE

	PÁG.
CONTENIDO	
OBJETIVO GENERAL	6
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
MARCO TEÓRICO	8
METODOLOGÍA	12
CAPITULO I	14
Música Grafica	
CAPITULO II	17
Círculo Scriabin	
CAPITULO III	20
Pájaros comegusanos	
1. Tratamiento del color.....	21
2. Corriente artística.....	21
3. Percepciones sinestésicas.....	22
CAPITULO IV	23
Latino	
CAPITULO V	30
Atlántico Rock	
CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA	37
Enlaces de internet.....	39
ANEXOS	
Adjuntos digitales	

“Contempló los árboles. Para él los árboles eran duros abajo y suaves arriba. Y así eran. Lo duro, el tronco, que antes tocaba y ahora veía, correspondía al color oscuro, negro, café prieto, como quiera llamárselo, y establecía en forma elemental esa relación inexplicable entre el matiz opaco del tronco del árbol y la dureza del mismo al roce de su tacto. Lo suave de arriba, el ramaje, las hojas, correspondían exactamente al verde claro, verde oscuro, verde azulado, que ahora veía. Lo suave de arriba antes era sonido, no superficie tocable, y ahora era verde visión aérea, igualmente lejana de su tacto, pero aprisionada ya no en su sonido, sino en forma y color”

Miguel Ángel Asturias - “Hombres de Maíz”

OBJETIVO GENERAL

Demostrar las relaciones simbióticas existentes entre música y pintura, a través de dos obras contrastantes en cuanto a carácter; cada una constituida por una composición musical de género fusión para: guitarra, bajo, batería, clarinete y gaita y una pintura basada en conceptos abstractos y simbolistas inspirada en dicha composición que será coloreada con el color equivalente a cada tonalidad utilizada, según el concepto sinestésico propuesto por el compositor ruso: Alexander Scriabin.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Manifestar mi música como una expresión artística con vida propia que puede ser percibida a través de medios alternativos; como a través de la intuición y la percepción sensorial.
- Manipular cada color como entidad independiente y de carácter único en la descripción de sentimientos.
- Utilizar la sinestesia suscitada en cada composición musical para plasmar en otra manifestación artística (pintura) las emociones generadoras de cada obra.
- Involucrar al público como parte activa de la obra a través pinturas simbolistas de contenido subjetivo, que los convierte en arte vivo al generar sensaciones a partir de su propia apreciación.

MARCO TEÓRICO

Desde tiempos inmemorables, el ser humano, sensible y hambriento de sensaciones se ha definido en el contexto histórico a través de manifestaciones artísticas tan íntimas, como la música y la pintura. Destacando la impresión de la naturaleza y la manera en que sus pupilas y oídos interpretan el mundo en el que se comportan. Si bien la música ha estado implícita en la evolución humana, casi desde el momento en que el ser se reconoció a sí mismo como racional y capaz de discernir entre lo ético y lo estético, otorgando la capacidad de descubrir sus deleites y disfrutar de ellos; el color ha sido también un emisario de emociones y sensaciones que ha aportado generosamente sus dotes en la búsqueda de la expresión pura. Isaac Newton, con su "*Opticks*", se atrevió por primera vez a tratar de sustraer el color y reconocerlo en un ámbito abstracto, en el que la exclusión del sujeto permite una interpretación no limitada por la subjetividad de este y el color puede ser tratado como una entidad constituida en sí misma. De la descomposición de la luz blanca a través de un prisma, aparece entonces por primera vez el concepto de espectro en el ámbito de la óptica y Newton, influenciado por antiguas creencias griegas, que sugerían relaciones entre los colores y las notas musicales, los cuerpos en el sistema solar y los días de la semana; resalta siete colores en particular: rojo, naranja, amarillo, verde azul índigo y violeta. Posteriormente la abstracción del color que impulsó tendencias pictóricas más contemporáneas, (como el impresionismo y el simbolismo) logró un contacto más cercano entre el artista y su obra, llevándola a diversos niveles sensoriales al constituirse en un contenido diferente a cada individuo y se suscitaban nuevos criterios ante el color, hecho incipiente en la carrera de Sergei Eisenstein, quien revolucionó el cine al asumir la edición como un medio para manipular las emociones de su audiencia y a su pensamiento intelectual basado en la contemporaneidad, como lo demuestra en este fragmento de su razonamiento: "No hay que obedecer una ley que lo abarque todo en lo que se refiere a significados y correspondencias absolutas entre colores y sonidos, y a

relaciones absolutas entre éstos y emociones concretas; por el contrario, significa que nosotros mismos decidimos qué colores y sonidos servirán más para la expresión o emoción que necesitemos".

Por otra parte, no sólo en la pintura y el cine el color ha despertado interés como léxico sensorial, también en el ámbito musical. Desde la antigua Grecia el término color fue utilizado para referirse al timbre y la propiedad brillante, era utilizada como adjetivo para referirse a la nitidez del sonido, luego en el romanticismo tardío, el préstamo semántico, se hizo cada vez más frecuente y músicos como Wagner, relacionaban el color con la expresión y Chopin argumentaba que la lógica de sucesión de los sonidos era una reflexión física igual a las reflexiones de los colores, mientras que Johannes Itten, creó un sistema dodecafónico donde atribuía colores cálidos a las quintas y colores fríos a las cuartas.

Así, la simbiosis entre música y pintura se conceptualiza aun más al resaltar que también los pintores encontraron en las obras musicales, un lenguaje propio para describir sus imágenes coloreadas, como en la tendencia simbolista, en la que la obra no se fundamentaba en un objeto claro y contundente; sino que simplemente sugería elementos insinuantes de dicho objeto. La necesidad de comprender y poder expresar lo que sentimos, ha constituido a la música y la pintura como el dialecto del alma, pero el hecho de querer transmitir la impresión que provocan los elementos sensoriales, hace imperante el uso de constantes prestamos semánticos entre una doctrina y otra, para generar descripciones que si bien no son explícitas, nos permiten crear un acercamiento al significado de un elemento abstracto.

Sin lugar a dudas, resulta verdaderamente fascinante la relación existente entre dos corrientes artísticas tan fuertes y constituidas como la música y la pintura, pero como artista que pretende integrar sus aptitudes, surge la necesidad de complementar mis obras musicales con el apoyo visual y sensorial proporcionados por la pintura; de manera que mi intención en este proyecto, no es más que la de poder conectarme con el público a niveles

superiores de sensibilidad, utilizando como puente, además del sentido del oído, el de la vista y aquella capacidad de poder comprender y asimilar las cosas de inmediato, sin necesidad de ningún tipo de razonamiento. Una intuición interpretativa implícita en cada ser, que aunque en muchos casos no es reconocida, en otros particulares, está siendo explorada, como en la obra de la percusionista inglesa Evelyn Glennie, quien fundamenta su trabajo en la tarea de enseñar al mundo a escuchar y desarrolla el concepto de cómo escuchar música con el cuerpo entero, paralelo a la exploración imperante de la interpretación musical además de la lectura (de partituras). Una muestra fehaciente de que su música está basada en el campo sensorial, es su obra para marimba: "Touch of Sound", en la que las imágenes sugestivas que acompañan su música, llevan al oyente a un letargo mental en el que pareciera ser uno solo con el viento, recordando los paisajes post-impresionistas de Vincent Van Gogh, que suscitan movimiento, como: "*Campo de Trigo con Árboles Ciprés*". Sin mencionar el hecho de que las teorías de Glennie, afirman que también se puede escuchar música a través de los pies desnudos.

Pero, ¿cómo poder pintar mi música? ¿Cómo escuchar los colores y ver mi música? Desde muy temprana edad, siempre relacione los días de la semana con colores específicos y aunque nunca vislumbré la razón, posteriormente al desarrollar mi criterio artístico y académico, comprendí que se trataba de una percepción sinestésica que probablemente estaba relacionada con el hecho de que sea músico y pintor; es decir, si bien es común el argumentar que los artistas somos más sensibles, en mi ser, los grados de sensibilidad van más allá de los niveles promedio y necesita de elementos ajenos para poder describir las emociones. Entonces, la *sinestesia cromática* sería la herramienta al servicio del desarrollo de mi proyecto.

Además de fundamentar mi proyecto en la investigación sobre el trabajo de compositores sinestésicos como: Olivier Messiaen, uno de los compositores más influyentes del siglo XX, cuyo pensamiento ha motivado mi proyecto al asumir su trastorno en la percepción así: "Uno de los grandes dramas de mi

vida consiste en decirle a la gente que veo colores cuando escucho música, y ellos no ven nada, nada en absoluto. Eso es terrible. Y ellos no me creen. Cuando escucho música yo veo colores. Los acordes se expresan en términos de color para mí. Estoy convencido de que uno puede expresar esto al público.” Como pilar, fundamento mi investigación en las postulaciones sinestésicas del compositor ruso: Alexander Scriabin, quien adjudicó a cada una de las tonalidades del círculo de quintas un color específico, basándose en los siete colores clasificados por Newton. Equivalencias que definirán la selección de los colores a utilizar en cada pintura abstracta inspirada en mis dos composiciones. Aunque, la concepción de querer pintar la música no es innovadora, ya que artistas como Micaloious Constantinas Churlionis o Henri Lagresille, quien en su proyecto llamado: *“Método de Lagresille”*, propuso traducir obras maestras de la música clásica en cuadros de color; considero productivo el aporte de mi proyecto a la comunidad artística, ya que desde el momento mismo en que di inicio a la exploración y ejercicio didáctico, la respuesta de los músicos ha sido gratificante, al demostrar el potencial disponible en la cultura musical latinoamericana, a pesar de que las nuevas tendencias como la Música Gráfica se desarrollan en otros continentes, como Europa y que la cultura musical de nuestro país, aun se encuentra en una búsqueda de identidad.

METODOLOGÍA

Si bien la música podría considerarse como una matemática exacta de los sonidos en un entorno determinado, o como define parte de ella Mark Levine en su libro "*The Jazz Theory Book*", en el cual argumenta que está compuesta en un 99% por elementos explicables, analizables, clasificables y posibles; y en un 1% de magia. Mi intención en esta investigación es tratar de encontrar el equilibrio perfecto entre la disciplina académica y el campo sensorial; ya que aunque estoy completamente de acuerdo con la percepción de que de nada sirve el talento si no se es dueño de una disciplina propia, también soy consciente de estar vivo y me reconozco como ser humano sensible y capaz de transmitir emociones, siendo una de las vertientes más relevantes en mi proyecto. En ese orden de ideas, he decidido dividir la metodología a seguir en cuatro categorías:

- La primera de ellas consistirá específicamente en el abastecimiento y documentación pertinentes sobre los temas a involucrar en el proyecto, tales como: sinestesia cromática, lenguajes del color y las emociones manipuladas como puente entre el artista y su público. Permitiéndome obtener un discernimiento sobre los avances obtenidos hasta el momento en estas nuevas tendencias, a nivel global en primera estancia y posteriormente en Latinoamérica. Todo ello necesario para terminar de orientar mi proyecto y así poder proponer el mayor número de aportes como artista.
- En la segunda etapa, realizare pruebas piloto, en las que al involucrar directamente la música y el color, conoceré la percepción de los músicos ante tal propuesta, permitiéndome comprobar el grado de coincidencia en la asociación de colores y música, entre músicos inmediatos y el sinestésico Alexander Scriabin. Así, podré orientar mis composiciones a los colores más relevantes y lograr una mejor respuesta en el público asistente en el concierto-exposición.

- En la tercera, compondré dos obras contrastantes entre sí, determinadas por elementos que serán claramente diferenciables como, el género, el formato, la influencia y por supuesto los colores utilizados en la pintura concebida desde conceptos abstractos y simbólicos. Creando así, dos “sets” de pintura y música en la autoría de un único artista. Finalmente y como momento cúspide de mi investigación y del desarrollo del proyecto, expondré mi arte plasmándolo en dos manifestaciones, involucrando al público no solo a través de intenciones sonoras, sino también sustrayendo la música de un mundo intangible para materializarla en un campo visual.

Capítulo I

“Música Gráfica”

En la búsqueda de relacionar el color al contexto que me rodea: mis amigos, mi familia, mis docentes, mi música, mi propio espacio; nace la necesidad de saber en quienes más el color habría perpetuado en sus deseos musicales, de encontrarme con manifestaciones que tal vez yo mismo habría imaginado pero nunca materializado. Si bien Newton en su deseo de conceptualizar científicamente la descomposición de los colores a partir de la luz blanca, asumía los colores como un problema algorítmico más que resolver; por su parte Goethe, quien veía el color como resultante de la interacción de la luz y la oscuridad, los asumió como entes únicos y siempre se fascinó con estudiar la reacción humana ante cada uno de estos entes. Luego Young y Fresnel, basándose en cada una de las teorías anteriormente mencionadas, demostraron que el color es la manifestación visible de la longitud de onda de la luz. No obstante las postulaciones de Goethe serían la base del significado del color.

Entonces sería solo cuestión de lograr un discernimiento más claro y profundo en el trato del color (siendo este elemento intangible) dentro de un contexto netamente real y materializado en gran porcentaje. De esta manera incursiono en el concepto de música gráfica y descubro la obra de Gyorgy Ligeti y Bussotti, quienes fueron precursores en la concepción de sustraer el color de lo intangible y materializarlo en una obra que al complementarse con indicaciones musicales lograra poder ser leída, no solo técnicamente sino también con cierto grado fisiológico y sensorial¹. Bajo este criterio, realizo una exploración en el contexto sociocultural con el que cuento y preparo entonces una actividad experimental en la que como primera estancia de mi proyecto necesito

¹ Véase: FERNANDEZ SERRATO, Juan Carlos: ¿Cómo se lee un poema usual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980). Sevilla 2003. Ed. ALFAR.

determinar las posibles reacciones del ser humano ante el color y ante nuevas propuestas en cuanto a edición musical se refiere. Como experiencia piloto nace entonces "Ambivalencia".

" Ambivalencia" es una obra escrita para Clarinete y Guitarra, estructurada en tres movimientos, los cuales a su vez son concebidos bajo el concepto de incluir el color y grafías específicas en una partitura musical que propone niveles de interpretación extracurriculares², como el sensorial e intuitivo, tratando de alejarnos un poco de la lógica y el razonamiento técnico utilizado en la academia musical para, introducirnos poco a poco en el ambito subjetivo que nos concierne. Se prepara entonces una exposición audiovisual en la que se explican conceptos básicos sobre sinestesia y como este trastorno de la percepción se encuentra implícito en nuestro entorno. Posteriormente son citadas algunas partituras (veáse adjunto digital No.1) de música gráfica creadas en el siglo XX (entre 1958 y 1999 aproximadamente) como fundamento al plantear la utilización del color como ente único y elemento sinestésico, así como también es utilizado como muestra del trato que se le da al color en la búsqueda de nuevas tendencias musicales.

La primera reacción de los presentes en la ponencia, ante dicha inducción, fue muy positiva en términos generales, ya que la fascinación por las nuevas tendencias y el deseo de experimentar en persona sensaciones nuevas con respecto a la música fue casi innato en cada artista, (nota : dicha actividad fue llevada a cabo con un grupo de estudiantes de armonía de la facultad de música en la UNAB). Enseguida presenté mi obra basada en las fuerzas ambivalentes contenidas en el fuego y el frío para lo que utilicé los colores: rojo y azul (respectivamente) en la elaboración de tres partituras con grafías específicas que daban indicaciones sobre los elementos disponibles para su interpretación.

² Véase: LOCATELLI DE PERGAMO, Anna María. La notación de la música contemporánea. Buenos Aires. 1972, Ed. Ricordi Americana.

Inicialmente la obra fue interpretada por dos músicos invitados quienes nunca antes habían visto las partituras de música gráfica, ya que el ejercicio consistía en capturar y analizar la esencia misma de las reacciones suscitadas por los colores rojo y azul, en el desarrollo de una interpretación a primera vista. Fueron dadas las indicaciones respectivas y se dio a los músicos un manual de ejecución (véase adjunto digital No.2) en el que se explican los parámetros en los que fue concebida la obra y se dan ciertas instrucciones musicales pero manteniendo siempre el principio de improvisación.

El resultado de la ejecución fue único en su esencia e irrepetible, ya que aunque fuese interpretada nuevamente cada partitura, el resultado siempre sería diferente, debido a la ausencia de elementos específicos, usados normalmente en la academia, como: tempo, métrica, barras de compás, etc... El audio fue registrado en formato digital (véase adjunto digital No.3) en aras de analizar cada espectro tanto de manera musical como gráfica, ya que retomando el eje central de mi investigación las gráficas plasmadas físicamente por el software utilizado en esta sesión (Adobe Audition) constituyen en sí mismas una obra de arte contemporánea en cuanto a disposición del color se refiere (véase adjunto digital No.4).

En la segunda etapa de la actividad, se me ocurrió improvisar con el público presente a manera de interpretación a capella, utilizando sus propias voces y asumiendo la ejecución de manera libre en cuanto a altura definida, ya que cada quien utilizó los melismas que consideró apropiados en cada sección de la obra.

En sintaxis, los resultados obtenidos en esta primera experiencia fueron realmente satisfactorios asumiendo la disposición de los participantes, lo cual confirmó el potencial de nuestra cultura en cuanto a nuevas tendencias musicales.

Capítulo II

“Círculo Scriabin”

La experimentación con el color como ente único capaz de suscitar reacciones artísticas, había iniciado, pero debía conceptualizar aún más las equivalencias y relaciones simbióticas entre color y música para llevar a cabo los objetivos de mi tesis. Entonces, documentándome en los principios sobre asociación del color a música postulados por Alexander Scriabin y su círculo de quintas (véase adjunto digital No.5) diseñé una segunda actividad en la que involucraría en esta ocasión los colores específicos del círculo de quintas para comprobar estadísticamente el grado de coincidencia en la asociación de cada color con cada tonalidad allí propuesta (véase adjunto digital No.6). El ejercicio estaba planteado, pero ¿Como estimularía a los asistentes hacia una percepción y asociación netamente sensorial y no racional?

Recurrí entonces a la obra de la percussionista inglesa Evelyn Glennie, quien a pesar de ser completamente sorda se ha convertido en una de las mejores percussionistas del mundo gracias a sus postulaciones sobre escuchar música con todo el cuerpo y no sólo con los oídos (véase adjunto digital No.7). Evelyn Glennie interpreta y asume su música a través de sensaciones y resonancias que estimulan su sistema nervioso para luego traducirlo a música que no puede escuchar, pero sí sentir. De manera que elegí una de sus composiciones “Touch of Sound” como recurso en mi actividad, ya que usualmente ella acompaña su música con imágenes para transmitir el significado de sus sensaciones como soporte a su intención de hacer música para sentir³. Lo cual resultaba idóneo en mi búsqueda. (véase adjunto digital No.8)

³ www.Youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g. (Conferencia feb. 2003 Monterrey California) GLENNIE, Evelyn-How to listen to music with your whole body. (15/10/2009)

La actividad entonces se realizó en dos momentos: en el primero, reproduce el audio del video sin imágenes y propuse a los participantes que fueran escuchado con total relajación y sin prejuicios, tratando de imaginar imágenes que vinieran de manera espontánea mientras la música seguía su curso, sin pensar en su construcción musical de una manera técnica y académica para luego discutir (entre todos) las asociaciones música – imagen que cada quien tuvo durante el ejercicio. Simultáneamente fue entregada a cada participante la encuesta diseñada para valorar el grado de coincidencia en la asociación de colores y tonalidades del círculo de quintas propuesto por Scriabin (véase adjunto No.6).

Para la cual los resultados fueron satisfactorios ya que si bien la coincidencia entre color y tonalidad no se manifestó en grandes cifras, la participación de los encuestados demostró cierta actividad sinestésica cerebral aún en sujetos sin conocimiento previo en el tema. (véase adjunto digital No.9)

El desempeño y participación en el ejercicio una vez más fue satisfactorio y constructivo en mi investigación.

En el segundo momento de la actividad introduje instrumentos musicales de percusión menor en el recinto (bongo, xilófono, clave, entre otros) y propuse un ejercicio de improvisación inducido por el contexto sonoro generado por cada uno de los integrantes de la sesión, es decir, mientras cada quien exploraba el instrumento que eligió y de alguna manera intuitiva lo hacía sonar, el oyente podría tomar la decisión de interactuar con dichos estímulos sonoros, en el momento y con la duración que el mismo estableciera. Actividad en la cual no se obtuvo el resultado esperado ya que se demostró, que en ese momento de mi investigación fue absolutamente difícil desprenderse de las reglas que corrompen nuestra creatividad espontánea y nos convierten en obedientes secuenciadores funcionales⁴.

⁴ Criterio personal influenciado por el existencialismo de NIETZCHE, Federich (1844-1900).

Mi investigación proliferaba y parecía insaciable en los saberes ofrecidos, por tan magna apreciación al color, pero también crecía la necesidad interior que me llevó a realizar este proyecto, quería pintar mi música, dar vida material a los sonidos, quiero que se puedan acariciar con los ojos y sentir las notas en mis dedos cuando son guiados por mis trazos.

Ya he comenzado a trabajar en las composiciones musicales y mientras lo hago no puedo dejar de pensar en cómo lucirá la pintura que va a contar a su manera el mismo sentimiento que me lleva a escribirlas. Los colores traspasan mi cerebro y trato de darles un lugar en mi composición visual. Pero debo demostrar que mi ser traduce la música en pintura y mis composiciones aún no están listas para el momento cúlspide en que las materialice en pintura.

Una melodía no deja de revolotear en mi cabeza, y decido pintarla...

Capítulo III

“Pájaros comegusanos”

(Inspirada en abstracciones sinestésicas del tema “H&H” de Pat Metheny)

En el presente capítulo⁵ he creado un “Set” de música, pintura y partitura, como se pretende crear en mis dos composiciones para los que sólo hace falta la pintura. El procedimiento que seguí para realizar este “Set” fue el de escuchar el tema “H & H” mientras dibujaba cada una de las percepciones espontáneas que suscitaba la música. En el proceso, los avances pictóricos iban siendo registrados en fotocaptura para demostrar la proliferación de la composición visual y el tratamiento que se daba a cada color. Y así, al contar con una colección de imágenes, proceder al montaje de las mismas sobre la pista de audio y construir un discurso audiovisual que exprese las sensaciones y sentimientos de cada autor. Este procedimiento, es en gran parte el mismo para los temas “Latino” y “Atlántico Rock”, con la variante que el montaje de las imágenes se hará sobre la ejecución de las obras en vivo, planteamiento propuesto en este proyecto.

“Pájaros comegusanos” es un “set” que presenta una secuencia de imágenes dispuestas al inicio de la pieza en apariciones acordes a desarrollo del tema inicial de “H & H”, no obstante estas imágenes luego se separan de la métrica del tema y sus duraciones se hacen aleatorias, planteando una especie de contrapunto entre dos corrientes artísticas diferentes. (véase adjunto digital No. 11)

El siguiente es un análisis que describe y soporta la pintura concebida a partir del tema de Pat Metheny, desde mi apreciación amalgamada como músico y pintor.

⁵Nota: “Pájaros comegusanos” ha sido realizada en aras de demostrar la materialización en pintura de la música a través de percepciones sinestésicas, debido a que las pinturas correspondientes a “Latino” y “Atlántico Rock” están sujetas al montaje de cada una de estas piezas respectivamente; las cuales serán presentadas en concierto y argumentadas en la sustentación del proyecto”.

1. Tratamiento del color⁶

El objeto de hablar de cada color como un ente único, es claramente reflejado en las apariciones de cada uno de ellos, previamente asignados a cada parte específica de la obra de Metheny (véase adjunto digital No.10). Como nexo incipiente, los colores disponibles no fueron más que los propuestos por Alexander Scriabin en su círculo de quintas, así se da inicio al fundamento de la obra. Al elaborar un análisis previo sobre la distribución de dichos colores a lo largo de la partitura, podemos comprobar la frecuencia de sus apariciones en el esquema, lo cual me permite crear una simbiosis que actuará como catalizador entre la música y la pintura a realizar. Los “entes cromáticos” son reconocidos entonces como particulares explosiones de color que se abren paso sin aparente preparación, es decir, obedecen a una aparición abrupta, sin difuminaciones muy notorias entre un cromo y otro. Con la única conexión racional en la música, al sugerirse uno tras otro en base a la progresión armónica por cuartas en la que se construye el tema musical. Dicho lo anterior, no existen otros parámetros específicos a seguir excepto, por el tratar de recrear la sensación de movimiento generada por el tempo y la constante modulación, aspectos relevantes en los que se desarrolla la pieza.

2. Corriente artística⁷

Para la consagración símil entre pintura y música decidí trabajar bajo los fundamentos de la abstracción y el simbolismo, elementos de imperante importancia en el planteamiento de la obra, ya que lo abstracto nos permite utilizar elementos visuales desde nuestro punto de vista particular sin que sea necesaria la asociación directa con la realidad, mientras que el simbolismo por su parte, nos permite utilizar los conceptos en los que se

⁶ Disertaciones basadas del libro de SANZ, Juan Carlos. El lenguaje del color. Ed. Hernán Blume, 1985, Madrid-España.

⁷ <http://esliteraturahoyplastica.blogspot.com/2009/09/como-analizar-una-paritura.html> (Disertaciones de cómo analizar una pintura). (07/01/2010)

fundamenta la percepción sinestésica para argumentar nuestra composición visual. Así, no existen parámetros específicos que determinen ni cohiban la expresión pictórica, ya que a diferencia de otras corrientes delimitadas y enfrascadas en aspectos técnicos, iconográficos, formales y estético-sociales, la obra sinestésica por su parte, se fundamenta en tratar de materializar todos aquellos elementos que aunque presentes en todo contexto no son fáciles de evidenciar materialmente.

3. Percepciones sinestésicas:

“...escucho, soy músico, sigo escuchando... pero... siento la necesidad angustiosa de poder plasmar lo que la música sugiere en mi pecho...”

La primera reacción sensorial que produce la música, se pudiera manifestar como una trayectoria cambiante que recorre todo mi cuerpo cual cometa sin control cuya estela caleidoscópica deja un rastro que no desaparece, mientras va buscando salir a través de las paredes que delimitan mi ser. Viene a mí entonces el símil entre dicho movimiento indomable y pájaros multicolor que alzan vuelo en curvaturas abiertas y descienden en caída libre sólo para nuevamente realzar vuelo, como gaviotas que al alimentarse crean danzas únicas entre su espíritu de supervivencia y la superficie de contacto de aquella bestia abstracta que hemos llamado mar. Pero mis pájaros obtienen su sustento del mismo embrión en donde fueron creados, obtienen sustento en los gusanos⁸ que se multiplican y se retuercen en mi cavidad craneal, alimentándose de las mismas impresiones y abstracciones que los imaginaron, de mis miedos, mis deseos, mis angustias. El movimiento cromático es suscitado en un ente estático que solamente siente mientras ello ocurre.

⁸ Analogía tomada del libro de BAUDELAIRE, Charles (1821-1867). Las flores del mal. Ed. 1, 1995.

Capítulo IV

“Latino”

Latin jazz, con influencia de bolero y samba.
Formato: clarinete, guitarra, bajo y batería.

Durante mi formación académica mis inclinaciones musicales han explorado desde la fuerza e ímpetu del rock ochentero, hasta las nuevas tendencias como “New Age” y música concreta, pero definitivamente ha perpetuado en mí la pasión por el jazz y sus variantes. Desde su antecesor el Blues y su descendencia de nuevas amalgamas como el “Smooth Jazz” (Lee Ritenour) o “Jazz Contemporáneo” (Pat Metheny), he adquirido concepto en lo que a Jazz se refiere, pero aunque sigo documentándome al respecto, es claro que mi inclinación permanece el “Modern Jazz”, estudiando a las figuras más representativas como Miles Davis, John Coltrane, Chet Baker, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Telonious Monk, Barney Kessel y por supuesto Wes Montgomery, quien ha sido pilar fundamental en mi formación y estudio en lo que a mi instrumento concierne. El jazz es rico en modulaciones y desarrollo melódico, permitiendo el uso de la improvisación, recurso común en mis dos composiciones, ya que la improvisación nos permite reelaborar la obra en escena, y concuerda perfectamente con concepto de un arte que permanece vivo cada vez que es tocado, con el cuerpo y con el alma.

La improvisación permite al espíritu comunicarse con el mundo exterior, proporcionándonos la inmensa belleza de estructurar discursos diferentes en cada ocasión, y aunque se re-exponga con los mismos recursos armónicos y/o rítmico-melódicos, sencillamente renueva su carácter cada vez, porque la música depende también del estado de ánimo del intérprete y de las sensaciones que a él lo embarguen. Así, “Latino”, es una obra en la que están presentes secciones específicas, pero después de presentar cierta forma y estructura, además de “sets” de elementos que son fácilmente identificables, es casi natural e inevitable el deseo de hacer ciertos aportes musicales que permitan reelaborar la pieza mientras se ejecuta, ya que el ritmo, elemento incipiente en mis dos

composiciones ha sido uno de los legados más trascendentes que ha dejado la etnia africana en nuestra raza.

“Latino”, es una obra escrita para formato de clarinete, guitarra, bajo y batería, pretendiendo fusionar una vez más instrumentos como la batería, bajo y guitarra usuales en el jazz, blues, funk y rock; con otros como el clarinete; que si bien ha sido legado por la cultura de occidente, hoy en día ha sido adaptado a nuestra propia cultura, generando gran auge y aceptación en músicas populares además de música sinfónica y música de cámara, gracias a su versátil registro y color único.

En Colombia podemos corroborar la adaptación de este instrumento en regiones nexas al mar, como en el Atlántico, en donde una vez más el ritmo actúa como pilar en la construcción de sus singulares composiciones musicales, dando ese color deleitante de un instrumento de viento y contribuyendo a una textura musical mucho más rica y equilibrada entre los instrumentos de cuerda y percusión. En sintaxis, la inclusión del clarinete en esta obra, obedeció a la intención de unificar la música académica, el aporte innato socio-cultural y la música popular. Es por eso que el propósito de mi composición no fue escribir para clarinete específicamente, como instrumento solista, sino el otorgar un papel similar al de los demás instrumentos que han permanecido en el formato de mi ensamble musical (Guitarra, Bajo y Batería) permitiendo secciones en las que acompaña, lidera, o simplemente improvisa con elementos que enriquecen mi obra.

En cuanto forma y género “Latino” es un Latin Jazz, influenciado por músicos representativos en el género como Paquito de Rivera y Carlos Santana, entre otros, y básicamente se estructura en una forma binaria compuesta (Figura 1), en la que la primera sección “A” está escrita en forma “*Rhythm Changes*”⁹ (A-A1-B-A), a manera de Bolero, con movimientos melódicos muy suaves y sugerentes que plasman cierto lenguaje romántico muy usual en la música latina. Mientras que la segunda sección “B” está constituida por un sólo periodo de 16 compases, en la

⁹ Forma (A-A1-B-A) basada en la progresión de acordes del tema “I Got Rhythm” de GERSHWIN, George.

que se presenta material nuevo, y en contraste hay un “up”¹⁰ de tempo en el que toda la energía rítmica se despliega con influencia de samba. Sobre esta misma armonía y “samba feeling” se desarrollaran los solos.



Figura 1

En esta primera sección es evidente la influencia del guitarrista Joe Pass, de quien su música ha sido para mí, objeto de estudio en mi formación como guitarrista. Su suave conducción de voces, su carácter interpretativo y su dulce construcción melódica, ha suscitado en mí una fuerte influencia al momento de componer. Es por eso que la disposición de los acordes en la guitarra ha sido especificada en la partitura en aras de conservar la intención original de la obra (Figura 2).

"Latino"

E. García

A
 a
 Como Bolero ♩ = 80
 Guitarra *mp*
 B^b9
 E^b9
 A^b9
 D^b9
 G7(b⁹)
 G^b9
 Gdim
 C^{aug}
 Fm9
 Gtr.

Figura 2

El siguiente período lo constituye una variación del tema inicial, es decir “a1”, en donde se plantea una melodía más ornamentada con octavas en la misma, y el

¹⁰ UP: Tiempo rápido. THE JAZZ THEORY BOOK, by Mark Levine-sher music.co, 1995. Glossary. P. Xi.

clarinete hace su presentación en la pieza, a través de una heterofonía construida en su registro grave, basado en la melodía propuesta por la guitarra. La progresión armónica se mantiene igual a la de “a” (Figura 3).

The musical score for Figure 3 consists of two systems. The first system, starting at measure 9, features a Clarinet Bb part and a Guitar part. The guitar part includes chords F#6, F7(b9), Bbm9, Eb9, and Ab. The second system, starting at measure 13, features a Clarinet Bb part and a Guitar part. The guitar part includes chords Db9, Gb, Gdim, Caug, and Fm9. The guitar part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Figura 3

En contraste, “B” propone una nueva progresión que modula hacia Db y en la cual al final del período regresa a la tonalidad inicial Ab. La conducción de voces en la armonía escrita para guitarra, también cambia para generar otro color en la progresión armónica. Y el clarinete en esta ocasión, interpreta contramelodias explorando un registro más alto también en contraste con su primera aparición (Figura 4).

Cl. B \flat
 Gtr.
 Cl. B \flat
 Gtr.

E \flat m7/B \flat G \flat 6 D7(b9) D \flat m G \flat 13
 Cm7(b9) F7 B \flat m7 Cm9 Fm9

Figura 4

Para concluir con esta sección, constituida por forma “Rythm Changes” (A-A1-B-A) “A” es expuesta nuevamente.

La sección “B”, está escrita con “samba feeling” y está delimitada por un solo periodo de 16 compases (Figura 5). El cual está escrito también en Ab, y evidencia esa sonoridad particular y característica de músicos con influencia latina como Chuck Mangione y Carlos Santana (entre otros), con la peculiaridad de que sus melodías al igual que esta, están fundamentadas en el ritmo.

B
C
34 Samba $\text{♩} = 140$

Gtr. *mf*

30

43

47

"Drums fills"

Figura 5

La sección de solos (después de “B”) estará delimitada por el género propuesto en “B”, permitiendo desarrollar la improvisación en base a los fraseos propuestos (Véase figura 6).

Propuesta rítmico-melódica para solos sobre armonía de “B”

52

Cl. B♭

Gtr.

52

58

Cl. B♭

Gtr.

Figura 6

Después de la sección de solos el tema concluir al ejecutar “B” sin repetición, con un *obligatto* de la frase con que finaliza el periodo (Véase figura 7).

The image shows a musical score for guitar. At the top, three chord diagrams are provided: Bbm9, Cm7(b9), and F7. Below these is a single staff of music in treble clef with a key signature of two flats. The measure number 47 is written at the beginning. A bracket above the first two notes of the phrase is labeled '1', indicating a first ending or a specific fingering.

Figura 7

Nota: Para la concepción de “Latino” fue necesario el estudio previo de los géneros anteriormente mencionados, así como también la practica de ejercicios complementarios que generaron aportes constructivos en la composición musical de la obra. (véase adjunto digital No.12)

Capítulo V

“Atlántico Rock”

Genero fusión, con influencia rock y cumbia tradicional.

Formato: gaita hembra, guitarra, bajo y batería.

“Atlántico Rock”, es una obra que nace de la influencia de aquella música cadenciosa, rica en ritmo y con tal fuerza que se ha convertido en uno de nuestros géneros musicales más representativos a nivel mundial, estoy haciendo alusión, a la música tradicional del Atlántico. En donde sus diversos aires como porro, cumbia, gaita, puya y mapalé (entre otros) demuestran nuestra esencia inconfundible y aporte socio-cultural que legamos al mundo. Así, fue casi que inevitable dejarme contagiar por la pasión de estas sonoridades y fusionando tales ímpetus natales a los conocimientos adquiridos en la academia durante mi formación musical como músico profesional, decidí fusionar la cumbia tradicional hecha para grupo de gaitas y tamboras, con el concepto adquirido durante el estudio de varios géneros de música popular extranjera; tales como jazz, blues, rock y funk, géneros que hacen parte de mi portafolio personal, entre otros.

La elección del formato, entonces, también surge de las experiencias musicales personales y del deseo de explorar y descifrar nuevas texturas y sensaciones sonoras, llevándome a conservar instrumentos de ensamble tipo rock (guitarra, batería, bajo) y añadir por primera vez en mi ejercicio musical otros no usuales y mucho más libres en su concepción, tanto en materiales de construcción como en notas no temperadas que dan esa riqueza artesanal tan deseada por mi estética. Características, incipientes y relevantes que influyeron en la elección de la gaita Hembra como instrumento melódico en “Atlántico Rock”.

La obra está estructurada en las variaciones propias en una cumbia tradicional del Atlántico¹¹ para formato de gaitas y tamboras; en la que su forma reside básicamente en una introducción (generalmente dejada a cargo de las gaitas), presentación del tema y variaciones de este, dejando a cargo del desarrollo de la

¹¹ Ver adjunto digital No. 14.

pieza musical un considerable porcentaje a la improvisación, ya que un tema de este género no es interpretado exactamente igual dos veces, la obra presenta un set de elementos característicos que dan paso a interiorizar el concepto y luego permite el desarrollo en escena a cargo de la improvisación.

Tratar de definir la obra de una manera totalmente técnica iría en contra de la intención estética de la misma, ya que es influenciada por música de tradición oral y muy intuitiva (desde cierto punto), y tampoco obedece a los criterios específicos de la academia occidental, así es que podríamos definirla en cuanto a su estructura formal, como una forma libre por secciones (figura 8) y en cuanto a su género, como “Fusión con aire de Cumbia”. Dicho lo anterior y continuando con el análisis, la obra propone una introducción a cargo de la Gaita hembra (Véase figura 9) escrita en compás partido que hace referencia a la cumbia tradicional del Atlántico, para luego presentar la sección “A” escrita en compas de 4/4 con “medium feeling de Funk”.

A - B - A1 - B1 - A1 - B2 - A1 - B3 - A1 - C - B - A

“Figura 8”

"Atlántico Rock"

Con aire de Cumbia $\text{♩} = 100$
lento. E. García.

Gaita Hembra

Guitarra

7 tr Funk Feeling $\text{♩} = 90$

G.H.

Gtr.

Figura 9

En la sección “A” (Figura 10), la escritura en 4/4, los acentos y la conducción de voces en los acordes definen la presencia de géneros foráneos como rock y funk.

Figure 10 shows a musical score for two instruments: Gaita (G.H.) and Guitar (Gtr.). The Gaita part is mostly rests, while the Guitar part plays a complex rhythmic pattern with many accents. The score is labeled 'A' and starts at measure 17.

Figura 10

Después de la aparición de la sección “A”, el tema melódico, a cargo de la Gaita es presentado en una sección “B” (Véase figura 11), la cual está sujeta a variaciones de la misma y siempre se presenta precedida de la sección “A1” con la intención de que actúe como elemento reiterativo (Figura 8).

Figure 11 shows a musical score for two instruments: Gaita (G.H.) and Guitar (Gtr.). The Gaita part plays a melodic line, and the Guitar part plays a rhythmic accompaniment. The score is labeled 'B' and 'Con aire de Cumbia' with a tempo of quarter note = 90. The score starts at measure 27 and is divided into four systems.

Figura 11

“Nótese que en esta sección el pulso a destiempo que usualmente lleva el llamador en un ensamble de gaitas es asignado a la guitarra, pero manteniendo la conducción característica utilizada en la primera sección.”

Llamador
(Entradas)

Golpe base pulso

“La sustitución del llamador por la guitarra, dentro de un formato musical más moderno y con influencias foráneas son elementos que amalgaman este tipo de música tradicional con nuevos géneros”

Aunque se trata de una forma libre por secciones, siempre hay re-exposición de “A”, en este caso particular “A” sufre una variación que obedece al desarrollo de la misma para poder conceptualizar más el género Funk dentro de la pieza, además de incluir ahora en compás de 4/4 a la gaita como textura tímbrica. Así, luego de presentarse “B”, la resultante “A1” será quien siempre este debatiéndose entre cada variación de “B” (Figura 12).

Figura 12

En cuanto a la proliferación melódica a cargo de las variaciones del tema inicial, por lo general en las cumbias tradicionales para formato de gaitas y tamboras, es fácilmente apreciable el balance entre una frase antecedente y una consecuente, formando pequeños diálogos de preguntas y repuestas que se re-elaboran en

cada semiperiodo. Al no existir una formula específica de desarrollo melódico en la construcción de estos temas y con la intención de mantener mi obra parcialmente influenciada y no completamente arraigada a lo tradicional, he propuesto la melodía en frases antecedentes y consecuentes (Figura 13) de dos compases, por lo cual el tema melódico inicial se podría estructurar de la siguiente manera:

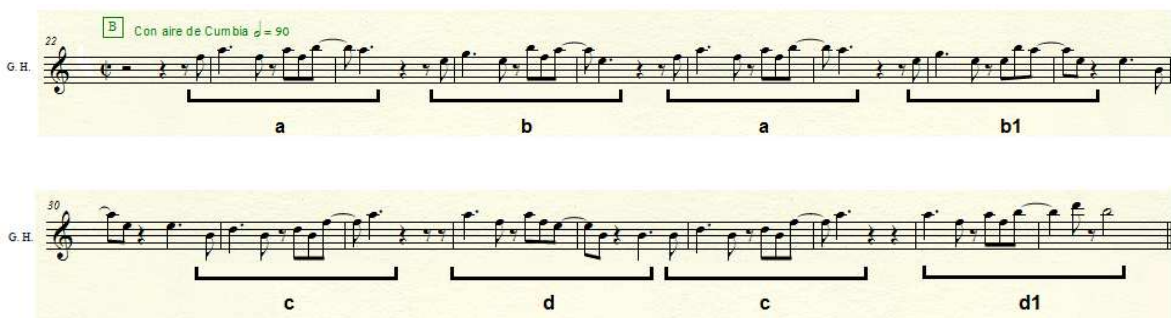


Figura 13

Planteando mediante este sistema de variaciones a partir de cada una de las frases, una estructura específica (Véase figura 14) para las siguientes variaciones de “B” a manera de rondó:

“B1”

// a / b2 / a / b3 /

/ c / d1 / c / d2 //

“B2”

// a1 / b / a2 / b4 /

/ c1 / d / c2 / d1 //

“B3”

// a / b2 / a / b3 /

/ c1 / d / c2 / d1 //

Estas son las variantes propuestas en la partitura, aunque la sección “C” (Véase figura 8) estará definida por la improvisación pero manteniendo siempre el concepto de fusión en el que se cimienta la obra. Para finalizar con la exposición del tema original, haciendo el símil con la interpretación de un estándar de Jazz.

Con respecto a todo lo concerniente a la Gaita Hembra y su escritura, fue objeto de investigación en mi proyecto y como tal he propuesto una tablatura para facilitar la ejecución de “Atlántico Rock”. Así como también fue parte de mi investigación el registro en video de los avances adquiridos al asumir la gaita hembra desde la interpretación de un clarinetista y de un gaitero. En aras de demostrar la complejidad de su ejecución aún siendo un instrumento tradicional del folklor Colombiano (véase adjunto digital No.13).

CONCLUSIONES

- El planteamiento fundamental de relacionar el color y la música fue llevado a cabo satisfactoriamente, al construirse bajo el equilibrio entre teorías ya propuestas y mis conceptos y apreciaciones personales, demostrando así que la interpretación de elementos artísticos como la música y la pintura es única en cada individuo. Ya que mis obras son el claro ejemplo de cómo yo percibo mi entorno visual y sonoro.
- La influencia colombiana se hizo evidente en la concepción de mis composiciones, las cuales demostraron el aporte socio-cultural implícito en mi personalidad a través de mi formación musical.
- El resultado de relacionar el folclor tradicional de nuestro país con géneros foráneos, demostró la capacidad de adaptar nuevos elementos a nuestra construcción musical sin necesidad de perder nuestra propia identidad cultural.
- El proponer nuevas maneras de asumir los estímulos sonoros representados en música; como a través del campo visual, despertó nuevos intereses e inquietudes que me condujeron a aumentar mis tópicos de investigación, creando temas alternos que me permitieron consolidar mi proyecto.
- Pretender lograr un entendimiento interpersonal más preciso entre mi público y yo, demostró que campos tan trascendentes y subjetivos como el lenguaje sensorial, están necesariamente relacionados con la experiencia y el estudio de los mismos; de manera que solamente alcancé dicho objetivo de manera incipiente.

BIBLIOGRAFÍA

- PEASE, Ted. Jazz composition: theory and practice - Berklee Press, 2003.
- LEVINE, Mark. The jazz theory book – Sher Music Co., 1995.
- HAERLE, Dan. Jazz piano voicing skills – Jamey Aebersold jazz. Inc., 1994.
- VALENCIA RINCON, Victoriano. Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical, 2004.
- SANZ, Juan Carlos. *El lenguaje del color* - Editorial Hernán Blume, Madrid – España, 1985.
- MORGAN, Robert, Traducción: Patricia Sojo. La música del siglo XX. Akal Ediciones, 1994.
- GOMEZ, Luis Ernesto, GONZALEZ, Pedro Mauricio, VALERO Luis Peres. Color, música y sinestesia: Disertaciones Ensayo exploratorio-descriptivo.
- MESSIAEN, Olivier; PEREZ DE ARTEAGA, J.L. Los grandes compositores, tomo 5. Salvat, Pamplona, 1985.
- KANDISKY: De lo espiritual en el arte. Editorial Labor, Barcelona, 1992.
- KANDISKY: La disolución de la forma. Fundación Caixa Catalunya. Barcelona, 2003

- Editado by HILL, peter. The messiaen companion. Faber & Faber, Londres, 1995.
- CAMPEN, C. van. Synesthesia and artistic experimentation. Revista Psyche, Noviembre, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. Teoría de los colores. Colegio Arquitectura Técnica de Murcia, Madrid – España, 1992.
- HUTCHISON, Niels. Documento Música para la medida: En el 300 aniversario de Newton Opticks. Color y Música, 2004.
- PEREIRO OTERO, José Manuel. La estructura modernista de valle inclan: orgia de colores.
- FERNANDEZ SERRATO, Juan Carlos: ¿Cómo se lee un poema usual? Retórica y poética del experimentalismo español (1975-1980). Ed. ALFAR. Sevilla, 2003.
- LOCATELLI DE PERGAMO, Anna María. La notación de la música contemporánea. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles (1821-1867). Las flores del mal. Ed. 1, 1995.

ENLACES DE INTERNET

- PEREZ NAVARRO, Daniel. Escucho los colores, veo la música. El compositor sinestésico: Olivier Messiaen. 2004. Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo48/sinestesia.html> (14/11/2009).
- DAME EVELYN GLENNIE: Musician, Motivational Speaker, Composer, Educationalist. <http://www.evelyn.co.uk> (20/10/2010).
- (Conferencia feb. 2003 Monterrey California) Disponible en: www.Youtube.com/watch?v=IU3V6zNER4g. GLENNIE, Evelyn- How to listen to music with your whole body. (15/10/2009)
- (Disertaciones de cómo analizar una pintura) Disponible en: <http://esliteraturahoyplastica.blogspot.com/2009/09/como-analizar-una-paritura.html>. (07/01/2010)