



ESCUELA DE MÚSICA

EL SONIDO DE LOS LIENZOS: MUSICALIZACIÓN DE LOS CUADROS
"LA HABITACIÓN DE ARLES" Y " EL CAFÉ NOCTURNO" DE VINCENT
VAN GOGH, BASADAS EN LOS RECURSOS COMPOSITIVOS DE LA
MÚSICA PROGRAMÁTICA Y EL ACERCAMIENTO DE LA MÚSICA Y EL
COLOR DE JOSÉ LUIS CAIVANO.

AUTOR

JANETH CECILIA CHACÓN BUENAÑO

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

El sonido de los lienzos: musicalización de los cuadros "La habitación de Arles" y " El café nocturno" de Vincent Van Gogh, basadas en los recursos compositivos de la música programática y el acercamiento de la música y el color de José Luis Caivano.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en composición.

PROFESOR GUÍA

Diego Carlisky

AUTOR

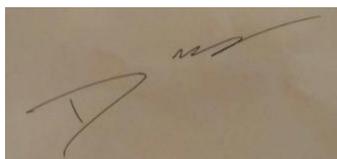
Janeth Chacón

AÑO

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, **El sonido de los lienzos: musicalización de los cuadros "La habitación de Arles" y " El café nocturno"** de Vincent Van Gogh, basadas en los recursos compositivos de la música programática y el acercamiento de la música y el color de José Luis Caivano, a través de reuniones periódicas con el estudiante **Janeth Cecilia Chacón Buenaño**, en el semestre 2021-20, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



Diego Carlisky
CI: 1755854419

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, **El sonido de los lienzos: musicalización de los cuadros "La habitación de Arles" y " El café nocturno"** de Vincent Van Gogh, basadas en los recursos compositivos de la música programática y el acercamiento de la música y el color de José Luis Caivano, de **Janeth Cecilia Chacón Buenaño**, en el semestre 2021-20 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".



César Santos
CI: 0601901093

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”



Janeth Cecilia Chacón Buenaño

CI: 1718439662

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todos mis profesores que colaboraron en mi aprendizaje musical durante mis años como estudiante. En especial a mi tutor guía, Diego Carlisky, a Juan Diego Illescas y César Santos que contribuyeron a la realización de este Proyecto.

DEDICATORIA

A mi familia, en especial a mis padres por su apoyo y cariño incondicional. A Dios por hacer de mí una persona constante y permitirme cumplir mis objetivos. Finalmente, y no menos importante, a mis amigos quienes me brindaron su amistad y ayuda durante mi carrera universitaria.

RESUMEN

Este proyecto de investigación se ha enfocado en la relación de la música y el color para musicalizar los cuadros: “La habitación” y el “Café nocturno” de Vincent Van Gogh. Para llevar a cabo este proyecto, fue necesario desarrollar un marco teórico que abarque información sobre Van Gogh, sus obras y el uso del color en las pinturas seleccionadas. También se menciona la influencia de la música en el arte pictórico y las distintas formas de relacionar el color con una nota musical en específico, especialmente las relaciones de nota-color encontradas en los artículos de José Luis Caivano.

El marco teórico termina con la descripción de la música programática en especial de las obras “Tristán e Isolda” de Wagner y la Sinfonía Alpina de Strauss. Previamente se realizó un análisis armónico y temático para detallar las herramientas de la música de programa.

Una vez recopilada la información requerida, se dio paso a la composición musical de los dos cuadros. Los temas se crearon a partir de la relación nota-color de Itten y Pope usando los recursos compositivos de la música programática.

Este proyecto está dirigido a musicalizar las emociones que Vincent Van Gogh buscaba evocar con su arte.

ABSTRACT

This research project has focused on the relationship between music and color to set the paintings to music: "The Room" and "Night Cafe" by Vincent Van Gogh. To carry out this project, it was necessary to develop a theoretical framework that encompasses information about Van Gogh, his works, and the use of color in selected paintings. The influence of music on pictorial art and the different ways of relating color to a specific musical note are also mentioned, especially the note-color relationships found in the articles of José Luis Caivano.

The theoretical framework ends with the description of the programmatic music, especially the works "Tristan and Isolde" by Wagner and the Alpine Symphony by Strauss. A harmonic and thematic analysis was previously carried out to detail the tools of the program music.

Once the required information had been compiled, the musical composition of the two paintings began. The themes were created from the note-color relationship of Itten and Pope using the compositional resources of programmatic music.

This project is aimed at musicalizing the emotions that Vincent Van Gogh sought to evoke with his art.

ÍNDICE

1	Introducción	1
2	Marco teórico	5
2.1	Descripción de la vida y obras de Vincent Van Gogh	5
2.1.1	Biografía de Van Gogh	5
2.1.2	Obras a lo largo de su vida	7
2.1.3	Van Gogh entre el postimpresionismo y el expresionismo	8
2.1.3.1	El Postimpresionismo.....	8
2.1.3.2	El expresionismo.....	8
2.1.4	Van Gogh y la teoría del color	10
2.1.4.1	Los colores complementarios.....	11
2.1.4.2	Análisis pictórico del cuadro “La habitación”	14
2.1.4.3	Análisis pictórico del cuadro “El Café nocturno”	16
2.2	La relación de la música y el color	18
2.2.1	Contexto histórico de la correlación de música y color.....	18
2.2.2	El arte pictórico y la música	20
2.2.2.1	Wagner en el arte de la pintura	21
2.2.2.2	Van Gogh y la música	23
2.2.2.3	Van Gogh y Richard Wagner.....	25
2.2.3	Ejemplos de música y pintura	27
2.2.3.1	De la pintura a la música	27
2.2.3.2	De la música a la pintura	28

2.2.4	José Luis Caivano y la aproximación de la música y el color.	29
2.2.4.1	Los círculos de color y sus escalas musicales	29
2.2.4.2	Relaciones físicas y psicológicas entre las cualidades del sonido y el color	32
2.3	Música programática	37
2.3.1	Richard Wagner.....	38
2.3.1.1	Richard Wagner y la música programática	39
2.3.1.2	Tristán e Isolda.....	40
2.3.2	Poema sinfónico	41
2.3.2.1	Richard Strauss.....	41
3	Metodología.....	45
3.1	Objetivos	45
3.2	Enfoque.....	45
3.3	Metodología	46
3.4	Estrategias metodológicas	46
3.5	Plan de Trabajo.....	47
4	Análisis	48
4.1	Tristán e Isolda	48
4.1.1	Análisis del acorde de Tristán en el Preludio	48
4.1.1.1	Disposición de las voces en los acordes de Wagner	50
4.1.2	Análisis Armónico del Preludio de Tristán e Isolda cc.1-43.....	51
4.2	El leitmotiv	54
4.2.1	Análisis de los leitmotivos de Tristán e Isolda	55

4.2.1.1	Motivo 1, Preludio Acto I: Dolor y deseo.....	55
4.2.1.2	Motivo 4, Preludio Acto I: Poción de amor.....	57
4.2.1.3	Motivo 8, Acto I, Escena I: La cólera	58
4.2.1.4	Motivo 11, Acto I, Escena III: Tristán herido	58
4.2.1.5	Motivo 16, Acto II, Escena 2: Éxtasis	59
4.2.1.6	Motivo 18, Acto II, Escena II: Himno a la noche	59
4.2.1.7	Motivo 19, Acto II: Sueño	60
4.2.1.8	Motivo 24, Preludio del Acto II: Fatalidad e impresión de abandono.....	61
4.2.1.9	Los motivos de Tristán e Isolda en conjunto.....	62
4.2.1.10	Los leitmotivs y la estructura del Preludio.....	67
4.3	Sinfonía Alpina.....	69
4.3.1	Escena 1: Noche	69
4.3.2	Escena 18: Calma antes de la tormenta	71
4.3.3	Escena 19: Temporal, tormenta y descenso	74
5	Resultados.....	75
5.1	Las notas musicales en los cuadros de Van Gogh	75
5.2	Los leitmotivs de Wagner en los cuadros de Van Gogh	76
5.2.1	Leitmotivs de “La habitación”	76
5.2.2	Leitmotivs del “Café nocturno”	78
5.3	Estructura de las composiciones	80
5.4	La armonía en los temas	81

6 Conclusiones y Recomendaciones	83
Referencias	86
ANEXOS	93

1 Introducción

La idea de este proyecto nace de la lectura del libro *Symphony in Blue And Yellow* por Natasha Veldhorst. Este libro menciona la influencia de la relación de la música y el color en el arte pictórico, especialmente en Van Gogh. Detalla cómo el pintor busca sonorizar sus pinturas y ser tan atractivas como una pieza musical. Es así que se pretende dar sonido a los colores en los cuadros de Vincent. En la actualidad no existen muchos trabajos que analicen los colores en las pinturas de Van Gogh o que hayan usado sus pinturas para crear obras instrumentales. Sin embargo, se han encontrado otras pinturas musicalizadas a partir de la relación música y color por sinestesia, lo que ha impulsado buscar un mecanismo para relacionar los colores de Van Gogh con notas musicales específicas. Para lograr ejecutar este proyecto será necesario usar la investigación documental.

Este trabajo empezará con la recopilación de información sobre Van Gogh. Se mencionarán datos biográficos, movimientos artísticos y sus obras. Las fuentes son en su mayoría artículos y videos documentales. Uno de los artículos más importantes es el “Análisis computarizado de los colores complementarios de Van Gogh” realizado por Igor Berezhnoy, Eric Postma, Jaap van den Herik, de la facultad de humanidades y ciencia de la Universidad de Maastricht, lo cual permitirá elegir las pinturas a musicalizar. Esta investigación muestra un incremento en el uso de colores complementarios en las obras de Van Gogh entre los años 1886-1888. Gracias a este artículo se podrán escoger dos pinturas dentro de este periodo. Estos cuadros elegidos serán analizados mediante el método de Itten “Johannes Itten y el Arte del Color”, y el artículo analítico y descriptivo de Georges Roque, “Van Gogh, teórico del color”.

La segunda sección del proyecto hablará de los inicios de la relación de la música y el color y sus obras. Para fundamentar los antecedentes históricos, se usará la investigación “Color y música: Relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales” por Joaquín Pérez y Eduardo J. Gilabert, la tesis doctoral de Tymothen Layden, el proyecto de tesis de Iván Mayorga basado en la sinestesia. En esta sección también se hablará de la relación de la música y la pintura, como fuente principal se usará el libro de Natacha Veldhorst.

La sección anterior terminará con la explicación del círculo cromático nota-color y la psicología del color, basado en los artículos de José Luis Caivano. Estos artículos son: “*Color and Sound: Physical and Psychophysical Relations*”. En este documento se encuentran las distintas asociaciones de sonido y color en base a escalas musicales. Por otro lado, está el artículo “Sinestesia visual y auditiva: la relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico”. Aquí se explica la relación de las notas musicales y el color desde diferentes enfoques. En este documento se puede encontrar una encuesta sobre las asociaciones físicas y psicológicas del sonido y color. De modo que se usarán las herramientas que mejor se adapten a este proyecto.

El tercer objetivo de este proyecto está destinado a la música programática. Se creará un contexto sobre el estilo musical, sus representantes y características propias de este género. En esta sección se escogerán dos obras de carácter programático que serán previamente analizadas. Se hablará de “Tristán e Isolda” de Wagner y la “Sinfonía Alpina” de Strauss. Para este capítulo se usará una serie de documentos para describir en detalle las obras seleccionadas.

En el cuarto objetivo se establecerán las características y los recursos compositivos de la música programática de “Tristán e Isolda” y la “Sinfonía

Alpina”. Para esta sección se aplicara el análisis armónico y temático de Luis Robles. El análisis de la obra de Wagner será sobre su armonía y el uso del leitmotiv. De modo que se usará el análisis del Preludio de “Tristán e Isolda” realizado por la Universidad de Artes de Filadelfia. Se estudiará la composición del Acorde Tristán mediante a la entrevista al director guía Diego Carlisky. Para complementar el estudio de este acorde se usara el trabajo de Josep Sanz “Análisis del preludio de Tristán e Isolda” y el libro de la prensa de Berklee, “*Modern Jazz Voicings. Arranging for small and Medium ensembles*” realizado por Ted Pease y Ken Pulling para entender la predisposición de las notas por cuartas en el acorde Tristán.

Para el análisis de los motivos en la obra de Wagner se usará un artículo de la revista de musicología de Bélgica. Se trata de la publicación de Marie Goffette titulado *La problématique des leitmotive dans "Tristan und Isolde" de Richard Wagner*. Aquí se encuentran recopilados todos los motivos usados en la obra de Wagner. Como siguiente paso se tomaran las referencias de los motivos del artículo de Goffette para encontrarlos en la partitura de “Tristán e Isolda”. De tal forma que se podrá observar con mayor profundidad el desarrollo de los motivos y su armonía presente en ellos. En este mismo capítulo se encontrará cómo funcionan los motivos en conjunto y como estos inciden en la estructura de la obra. Para esta sección se usara el “LEITMOTIVE Y FORMA EN EL “PRELUDIO” DE TRISTÁN” de Roland Jackson y el ensayo de Andrián Antarcho “DEL ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO A LA PERCEPCIÓN CRITICA EN EL LIEBESTOD DE WAGNER”.

En la siguiente sección del análisis, se describirán los recursos usados en la “Sinfonía Alpina” de Richard Strauss. Se elegirán varias secciones que vayan de acuerdo a las pinturas de Van Gogh. Para este análisis se usará la metodología de Luis Robles. Este análisis será superficial dándole prioridad al uso de dinámicas, métrica, tonalidad, ritmo, entre otras. Se busca conocer como

Strauss logra conectar una escena con otra sin entorpecer la continuidad de la obra.

Una vez recopilada toda la información se realizara dos composiciones en base a los cuadros “La habitación” y “El Café nocturno” usando la relación nota color elegida, aplicando los recursos analizados en la obra de Wagner y Straus.

2 Marco teórico

2.1 Descripción de la vida y obras de Vincent Van Gogh

En este capítulo se detallará brevemente la vida del pintor y sus influencias pictóricas que lo llevaron a desarrollar su estilo propio. Luego, se hará un recorrido a través de las obras de Van Gogh y los principios del uso del color en sus pinturas. Por último, se describirá el análisis de las pinturas “La habitación” y el “Café nocturno”.

2.1.1 Biografía de Van Gogh

El 30 de marzo de 1853 en un pueblo de Zundert- Holanda, nace Vincent Van Gogh, uno de los principales exponentes del Postimpresionismo. Considerado junto a Gauguin y Cézanne como los liberadores del color. Sin embargo, solo después de su muerte, sus cuadros obtuvieron el reconocimiento de obras maestras (Lowe y Manson, 2000).

Durante su vida trabajó como comerciante internacional de arte, vendedor de libros, profesor e incluso se preparó para estudiar teología. Más tarde, a la edad de veinte y siete años renuncia a todo para empezar su vida como artista. Su determinación fue tan fuerte que no dejó que nada se interpusiera en su camino como pintor (Veldhorst, 2018, pp.16-18).

En el año 1880 en Bruselas, empezó a estudiar dibujo y perspectiva en la Academia de Bellas Artes. En esos años su paleta de colores era de tonalidades oscuras y terrosas. El primer cambio en su paleta fue en París en el año 1886 después que su hermano Theo lo acercara a las obras del impresionismo, lo cual provocó que Van Gogh transformara su paleta hacia colores más brillantes (ICN Diario, 2015, párr. 3).

Durante el siglo XIX varias teorías sobre el color se expusieron en el medio artístico. Van Gogh se vio influenciado por la teoría del pintor francés Eugène Delacroix. Más adelante, Vincent descubre el arte japonés y toma ciertos elementos y técnicas del arte oriental. Tanto la teoría de Delacroix como los grabados japoneses, incidieron en la forma de pintar de Vincent Van Gogh (Lowe y Manson, 2000).

En 1888, Vincent se traslada al Sur de París, a Arles, es aquí donde convoca a sus amigos pintores para formar una comunidad de artistas. Su objetivo era encontrar apoyo económico y retroalimentación entre los pintores para mejorar sus habilidades pictóricas. El único que acudió al encuentro fue su amigo Paul Gauguin, que junto a Van Gogh alcanzaron nuevas formas de expresión a través del color. Sin embargo, su amistad se vio en conflicto debido a las diferencias personales y artísticas, añadiendo el mal temperamento de Van Gogh (Lowe y Manson, 2000 y Van Gogh, 2020, p. 8).

Es conocido que el pintor sufría de trastornos psiquiátricos que lo llevaron a internarse en el sanatorio de Saint-Rémy. Pese a su inestabilidad mental, Vincent siguió pintando. En esta época sus pinturas se muestran con pinceladas gruesas, y ondulantes. De esta época surge la presencia de torbellinos y colores fuertes en sus obras (ICN Diario, 2015, párr.7 y Van Gogh, 2020, p. 9).

Más tarde, una nueva crisis atacó al pintor llevándolo a tomar su vida con un disparo en el pecho; dos días después muere en los brazos de su hermano Theo, un 27 de julio de 1890. Su reconocimiento llega a principios del siglo XX, su preocupación por el ser humano y sus emociones marcó un estilo que sería tomado por movimientos posteriores como el expresionismo (ICN Diario, 2015, párr.8 y Lowe y Manson, 2000).

2.1.2 Obras a lo largo de su vida

Van Gogh con 37 años llegó a pintar 900 pinturas. El 76,25% de sus pinturas las realizó en Francia. El contenido en sus obras a lo largo de su vida se basó en pintar naturalezas muertas, retratos, autorretratos, personas y paisajes. Las obras del pintor pudieron ser conocidas por las 650 Cartas de correspondencia entre Vincent y su hermano Theo; allí detalló datos de su vida y sus cuadros (Bravo, 2018). Más tarde, después de un análisis a sus cuadros, cartas e historia, 35 especialistas en salud determinaron que Van Gogh sufría de psicosis. Este rasgo se podía observar en sus trazos violentos reflejo de un pensamiento abrumador (Bravo, 2018).

Actualmente, alrededor de 30 países exhiben las obras de Van Gogh. La colección más grande pertenece al museo de Van Gogh en Ámsterdam, este es propietario de un total de 200 cuadros. En segundo lugar, el museo Kroller-Muller, con su colección de óleos y ochenta dibujos. Por otro lado, la pintura La noche estrellada se localiza en el museo Moma de Nueva York (Bravo, 2018).

2.1.3 Van Gogh entre el postimpresionismo y el expresionismo

2.1.3.1 El Postimpresionismo

El término Postimpresionismo surge en el año 1910 por el crítico de arte Roger Fry, debido a una exposición de pintura en Londres. La exposición fue nombrada “Manet y los Postimpresionistas”. Esta palabra fue usada para calificar las obras pictóricas de Gauguin, Seurat, Cézanne y Van Gogh. A pesar de la etiqueta que se usó para sus pinturas, el postimpresionismo no es calificado como un movimiento pictórico (Museo Nacional del Prado, 2013).

Los pintores de esta época no compartían la misma opinión sobre arte, naturaleza o estilo. Pero sí compartían algunos rasgos como el uso de color alejado de la realidad y la recreación de la naturaleza, evitando caer en una copia exacta del paisaje. En esta forma de arte predominan las emociones y el arte subjetivo que surge desde la percepción individual de cada pintor. Es así que Seurat, Van Gogh, Cézanne y Gauguin logran un estilo propio, dando paso a otros movimientos pictóricos del arte moderno (Lázara, 2018 y Museo Nacional del Prado, 2013).

Es el caso de Van Gogh, que usaba el color como medio para expresar emociones y los sentimientos humanos, constituyendo la característica principal del movimiento expresionista (Peña, 2008, p.160).

2.1.3.2 El expresionismo

El expresionismo es un movimiento que apareció en Alemania a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Su objetivo es enfrentar el arte impresionista y retratar las aflicciones del ser humano. En el caso del impresionismo los paisajes eran alegres, tendencia que en el expresionismo es opacado por sus cuadros de la violencia interna del hombre (Peña, 2008, p.173 y Zumbado, 2020).

Los expresionistas se alejaban de la realidad, buscaban retratar la expresión desde una percepción individual. Sus recursos artísticos recaen en el uso del color y la distorsión de la forma. De este movimiento surgen dos ramas artísticas: El Puente y el Jinete Azul, cada uno posee temáticas distintas que se relacionan con el antes y el después de los problemas bélicos de la época (Lázara, 2018 y Peña, 2008, p.173).

Las escuelas de arte impresionistas del siglo XX toman como mayor representante del expresionismo a Edvard Munch, pintor de la obra ``El grito. Esta obra se presentó en el año 1893 y anticipó la angustia que vendría en tiempos de guerra. No obstante, se considera a Van Gogh como el primer pintor expresionista que retrató su dolor y locura (Zumbado, 2020).

Vincent se interesó por la condición en la que vivían las personas, lo que le permitió pintar la miseria del hombre; dos de los cuadros que cumplen con estos rasgos son El comedor de papas y El café nocturno. Es así que el uso violento del color y el trazo nervioso de la línea marcó un indicio de nuevos movimientos artísticos: el expresionismo y el fauvismo (50Minutos, 2017, p.4 y Zumbado, 2020).

2.1.4 Van Gogh y la teoría del color

La personalidad de Van Gogh y sus problemas mentales han impedido que historiadores de arte se interesen en analizar de forma objetiva los colores en las obras del pintor. Por esta razón, existen pocos estudios sobre la teoría de color empleada por Vincent; es más común encontrar estudios de Van Gogh sobre problemas psicológicos u oftalmológicos. Sin embargo, Georges Roque en su artículo “Van Gogh, teórico del color”, muestra que las cartas del pintor son una puerta para conocer las teorías del color que usaba en sus cuadros (Roque, 1997, pp.2-3).

Otro de los estudios sobre Van Gogh y el uso del color fue realizado por Igor Berezhnoy, Eric Postma y Jaap van den Herik. Los investigadores usaron inteligencia artificial para detectar el incremento de colores complementarios en 145 obras del pintor holandés entre los años 1885 y 1890. El resultado demostró un incremento del uso de colores complementarios en los lienzos creados entre 1886 y 1888 (2006, pp.1-5). Esta investigación fue importante para escoger las pinturas que serán usadas para este proyecto. A continuación se detallarán varias técnicas de color que usaba Van Gogh, y sobretodo el uso de colores complementarios.

Van Gogh conoce la teoría del color por los artículos del historiador francés Charles Blanc. Lee por primera vez en el año 1884 “*Les Artistes de mon temps*” y después “*Grammaire des arts du dessin*”. De esta forma conoce a quien sería su modelo a seguir: Delacroix. Blanc lo presenta en sus artículos como el pintor que conocía y aplicaba metódicamente las leyes del color en sus obras. Pintores como Seurat, Signac también lo toman como guía (Roque, 1997, p.4-6).

El interés de Vincent por la teoría del color se puede encontrar en la correspondencia que enviaba a su hermano Theo. El pintor transcribió varios conceptos e ideas que aprendió de los artículos de Charles Blanc. Es importante mencionar que su interés por el color viene desde el año 1882, pero no es hasta años después que encuentra en Charles Blanc el método para usar colores fuertes sin perder el equilibrio en sus obras. Van Gogh es influenciado por Blanc al presentar a Delacroix como el maestro que consiguió usar los colores complementarios con gran destreza (Roque, 1997, p.7-8).

Van Gogh encontró en Delacroix una verdadera “Orquestación de colores”, Vincent bajo la influencia de Delacroix, declaró a su hermano Theo que el color podía expresar algo por sí mismo, de modo que llegó a pensar que usar su paleta de colores era mejor que empezar un cuadro con los colores propios de la naturaleza (Veldhorst, 2018, p.99).

2.1.4.1 Los colores complementarios

Antes de detallar este concepto, es preciso definir la clasificación de los colores según al grupo que corresponda. Los colores primarios son tres; rojos, amarillos y azules. También están los colores secundarios, que son la combinación de dos colores primarios (Itten, 1961, pp. 28-29). En la parte inferior se puede observar el resultado de la mezcla de los colores primarios.

Tabla 1. Colores primarios y sus combinaciones.

Colores Primarios	Colores secundarios	
Amarillo	Amarillo + Rojo =	anaranjado
Azul	Amarillo + Azul =	verde
Rojo	Rojo + Azul =	violeta

Adaptada de (Itten, 1961).

Estos colores secundarios eran conocidos por el pintor como colores binarios. En una de sus cartas, Van Gogh menciona que el color binario logra su brillo máximo al estar cerca del color primario que no posee en su mezcla; por ejemplo, si se combina el color rojo y el amarillo se obtendrá el color anaranjado, por lo tanto resaltará más con el color azul que no fue utilizado en su composición. A esta característica se la conoce como color complementario. Así el amarillo es complementario del violeta, el rojo complementario del verde y el azul complementario del anaranjado. De tal forma que cada color primario es complementario de un color binario, a esto se le llama ley de contraste simultáneo (1998, p.134).

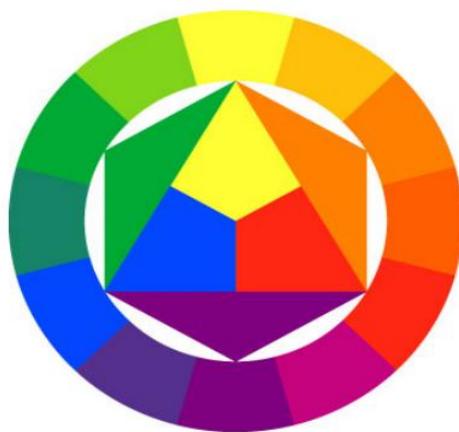


Figura 1. Círculo cromático de Itten. Tomado de (Campmany, 2020).

Teniendo en cuenta la técnica de colores complementarios, Van Gogh hace un estudio de colores pintando cuadros de flores. En una de sus cartas detalla el uso de estos colores contrastantes sin perder el equilibrio entre ellos. Además, siguiendo las enseñanzas de Charles Blanc, también usó varias formas de combinar los colores complementarios. Vincent transcribe para Théo un párrafo donde entiende que pueden surgir nuevos contrastes desde los mismos colores complementarios. Habla de usar dos colores contrastantes, uno color puro y otro quebrado, principio que Van Gogh usaba de forma regular (Roque, 1997, p. 9 y Veldhorst, 2018, p.100). Sin embargo, esta combinación no será profundizada debido a que no se necesitará para entender el análisis de los cuadros que se usarán en este proyecto.

Otro de los métodos que Van Gogh utilizó fue la armonía de análogos, definida así por Charles Blanc. Este principio consiste en usar un mismo color, pero con diferente intensidad; por ejemplo, el azul claro y el azul oscuro. El resultado de esta combinación provoca contraste y equilibrio al mismo tiempo. Este método es usado en el cuadro La habitación, además de los colores complementarios de cada color primario, que será detallado más adelante (Roque, 1997, pp.12-13).



Figura 2. Círculo de colores análogos. Tomado de (Campmany, 2020).

Igualmente, no siempre se trataba de usar los colores complementarios en su mayor brillo. Van Gogh aprendió que podía jugar con los matices de los colores contrastantes, por ejemplo, pasó de usar el contraste verde- rojo a verde claro y rosa. Vincent aplicó en sus obras este principio, entendió que estos mismos colores complementarios según cómo sean utilizados, podían expresar unidad o lucha. Una de sus pinturas conocidas por sus colores irreconciliables es el *Café Nocturno* (Roque, 1997, p.100).

Es así que Van Gogh usa diferentes matices de los colores complementarios para obtener resultados diferentes en sus obras. Una de sus aportaciones más importantes al color fue usar los mismos colores complementarios matizados aplicados en diferentes escenarios. Este es el caso de dos cuadros de Vincent, *El café nocturno* que evoca tensión y *La habitación* que daba una sensación de reposo. Además del contraste que se encuentra en cada cuadro de forma individual, Van Gogh notaba que estos dos cuadros contrastan el uno del otro (Roque, 1997, pp.11-13).

2.1.4.2 Análisis pictórico del cuadro “La habitación”

El cuadro *La habitación* fue realizado por Van Gogh en el año 1888, es la pintura de su recámara de la conocida Casa Amarilla en Arles. Aquí es el lugar donde por un tiempo Vincent convivió con su amigo Paul Guaguin. Actualmente esta pintura se encuentra expuesta en la Fundación Vincent Van Gogh en Ámsterdam (Chávez, 2013, pp.4-5).

Por otro lado, este cuadro no es el único ejemplar. Van Gogh pintó dos versiones más en el año 1889 con algunos cambios. Estas obras se encuentran en el Museo de Orsay en París y en el Instituto de Arte de Chicago

(Chávez, 2013, p.4). En este trabajo se analizará el cuadro original del año 1888. A continuación se citará una sección de la carta que Van Gogh envió a su hermano Theo sobre su pintura.

Esta vez es simplemente mi dormitorio; sólo que el color debe predominar aquí, dando con su simplificación un estilo más grande a las cosas para sugerir el reposo o el sueño en general. En fin, con la vista del cuadro debe descansar la cabeza o más bien la imaginación. Las paredes son de un violeta pálido. El suelo es de cuadros rojos. La madera del lecho y las sillas son de un amarillo de mantequilla fresca; las sábanas y las almohadas, limón verde muy claro. La colcha, rojo escarlata. La ventana, verde. El lavabo, anaranjado; la cubeta, azul. Las puertas lilas. Y eso es todo (...) El marco- como no hay blanco en el cuadro- será blanco (Van Gogh, 1998, p.284).



Figura 3. La habitación, Van Gogh (1888).

Georges Roque en su análisis “Van Gogh, Teórico del color (1997)” explica que el efecto de descanso en la pintura está determinado primero por el color y después por el tamaño de los muebles. Según Georges Roque la pintura está compuesta por tres pares de colores complementarios; rojo-verdes,

anaranjado-azules y violeta- amarillo. Vincent usa un cuarto contraste, los colores blanco y negro. El color blanco era resultado de la combinación del color rojo, azul y amarillo luminoso. Por otro lado, el negro usaba los mismos colores pero con un amarillo más oscuro (Roque, 1997, pp. 12-15).

A pesar del contraste, Vincent consigue un balance en su pintura usando la técnica de armonías de análogos; es el uso del mismo color en diferentes intensidades. En el cuadro se los encuentra de la siguiente forma: “Para los rojos, colcha rojo-sangre y “piso de un rojo quebrado y marchito”; para los amarillos, sábanas y almohadas “limón verde”, cama y sillas “amarillo de mantequilla fresca”, y para los violetas, puertas lilas y paredes violeta pálido (Roque, 1997, pp.12-13).

El uso de colores vivos que se encuentran en la habitación tenía como objetivo evocar tranquilidad. Uno de los propósitos de Vincent era poder consolar a las personas a través de su arte. El pintor pensaba que un cuadro debía transmitir las mismas emociones que una pieza musical para así alcanzar un cuadro lleno de emociones, tranquilidad, armonía, reposo y de carácter perdurable. Esta forma de pintar la relaciona con la sensación que se percibe al escuchar una obra de Wagner. Van Gogh pensaba que la música de Wagner mantenía su carácter íntimo a pesar de la gran complejidad de sus composiciones (Veldhorst, 2018, pp.129-130).

2.1.4.3 Análisis pictórico del cuadro “El Café nocturno”

El café nocturno es un cuadro de estilo post impresionista del año 1888. Van Gogh termina su obra después de tres noches en vela. Su objetivo era expresar las terribles pasiones humanas. La obra es un ejemplo de lucha entre

los colores, Van Gogh logra una escena donde es evidente la batalla entre sus colores complementarios (Roque, 1997, p.11 y Wescott, 2017).

He tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas. La sala es rojo sangre y amarillo apagado, un billar verde en el medio, 4 lámparas amarillo limón con un resplandor anaranjado y verde. Hay por todas partes un combate y una antítesis de los verdes y rojos más distintos, en los personajes de los pilluelos dormilones; en la sala vacía y triste, el violeta y el azul. El rojo sangre y el verde amarillento del billar, por ejemplo, contrastan con el ligero verde tierno Luis XV del mostrador, donde hay un ramo rosado. Los vestidos blancos del patrón, que velan en un rincón de esta hornaza, se vuelven amarillo limón, verde pálido y luminoso (Van Gogh, 1998, p.2).

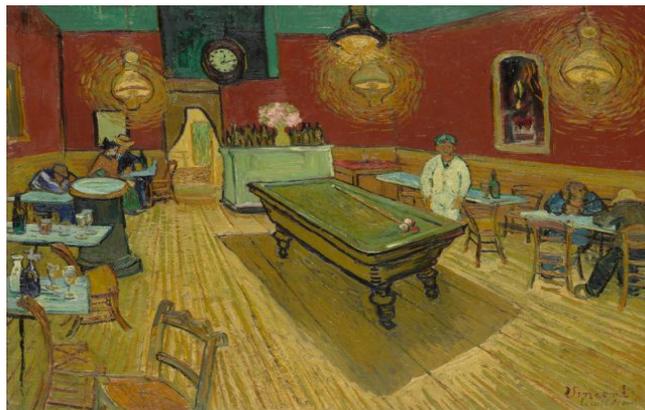


Figura 4. El Café nocturno, Van Gogh (1888).

Georges Roque en su análisis de la pintura El café nocturno, expresa que el cuadro está realizado de forma objetiva. Van Gogh agrupó de forma intencional los colores complementarios; usó los colores primarios y secundarios en pares de complementarios, recalca que cada color depende de su color contrastante, por lo que un color por sí solo pierde su individualidad en esta pintura. Por ejemplo, Vincent usa el contraste entre colores rojos y verdes para retratar “las terribles pasiones humanas” (1997, p.11).

A continuación un fragmento de una carta de Van Gogh donde profundiza las emociones que pretendía evocar con su cuadro: “he tratado de expresar que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes”. (...) “en una atmósfera de hornaza infernal, de azufre pálido”, con la voluntad de “expresar así algo como la potencia de las tinieblas de un matadero” (Roque, 1997, p.11).

2.2 La relación de la música y el color

2.2.1 Contexto histórico de la correlación de música y color

Los primeros en establecer una correlación entre sonido y color fueron los filósofos Aristóteles y Pitágoras. Relacionaron el espectro del arcoíris y las notas de la escala musical. Durante siglos la combinación entre color y música ha llamado la atención a científicos, músicos y pintores. Entre los más conocidos están Newton, Goethe, Skriabin, Ostwald, Munsell y Kandinsky. De tal forma que se puede encontrar trabajos sobre este tema desde múltiples perspectivas (Caivano, 1994, p.3 y García, Piquer y Bensa, 2018, p.3).

La combinación entre música y color trajo consigo varias investigaciones y creaciones. Por ejemplo, Wallace creó un órgano de color en el año 1894. Por otro lado, Newton relacionó las notas musicales con los colores del prisma. Louis Castel, un matemático respetado, publicó varios escritos sobre color y música, uno de sus primeros libros fue “*la Musique en Couleurs*”. También está De Maistre, músico y pintor, relacionó los siete colores del arcoíris con las siete notas musicales (A,B,C,D,E,F,G) (Pérez y Gilabert 2010, p.2).

Todos los trabajos antes mencionados no cuentan con base científica entre la relación del color y el sonido. Es así que algunos científicos como Pérez y Gilabert buscan justificar esta combinación a través de trabajos de investigación (2010, p.3). Pero para este trabajo se usarán las investigaciones y artículos de José Luis Caivano.

Tabla 2. Cuadro comparativo de diferentes relaciones entre nota-color

Notas musicales	Colores asignados				
	Newton	Castel	Wallace	Scriabin	De Maistre
C	Rojo	Azul	Verde	Amarillo	Naranja
C#		Verde	Amarillo		
D	Amarillo	Naranja	Verde	Azul	Rojo
D#		Amarillo	Verde		
E	Verde	Amarillo	Verde	Azul	Rojo
F	Amarillo	Naranja	Verde	Púrpura	
F#		Amarillo	Verde	Púrpura	
G	Verde	Verde	Amarillo	Naranja	Púrpura
G#		Verde	Amarillo		
A	Amarillo	Púrpura	Púrpura	Verde	Verde
A#		Púrpura	Amarillo		
B	Verde	Púrpura	Púrpura	Amarillo	Naranja

Tomado de (Pérez y Gilabert, 2010).

Por otro lado, existe la relación color y música a través de la sinestesia, es el caso de Scriabin que podía percibir un color después de haber escuchado un sonido. La sinestesia es considerada una experiencia donde se estimulan al mismo tiempo dos sentidos del ser humano sin perder la individualidad de cada uno. A través del tiempo se han encontrado varios trabajos artísticos frutos de la sinestesia. Sin embargo, la sinestesia no es considerada un género artístico, filosofía o una técnica artística, ya que es una experiencia subjetiva de cada persona (Layden, 2005, pp.3-5 y Pérez y Gilabert, 2010, p.2).

2.2.2 El arte pictórico y la música

La música y la pintura son expresiones artísticas diferentes, la música es sonora y la pintura visual. Sin embargo, a lo largo de la historia del arte se relacionaron a través del lenguaje hablado. El uso de la palabra sirvió de medio para afirmar las semejanzas entre la música y la pintura, es a través de expresiones y metáforas que logran relacionar la estructura y las emociones de estas dos artes. El interés sobre la relación de la música y el color duró todo el siglo XIX (De la Calle, 2007, p.1-3 y Layden, 2005, p. 23).

Layden, menciona que en el Romanticismo la música toma fuerza y llega a ser popular entre los pintores. La música era considerada un arte glorioso capaz de despertar emociones sin usar imágenes o palabras. De modo que la música fue establecida como modelo para otras artes. Los pintores de la época buscaban igualar sus pinturas a la música. Según Walter Peter, crítico de arte inglés, el pintor estaba en desventaja por la naturaleza visual de las imágenes, de modo que solo pintando en base a términos musicales se podría lograr el mismo efecto que la música (2005,p. 23 y Veldhorst, 2018, p.9).

Como resultado, surgieron dos tipos de pintura musical. La primera se basó en hacer a la música visual mediante dibujos de instrumentos, actividades musicales o músicos. Al mismo tiempo la otra categoría se basó en el arte abstracto donde la música deja de ser visible, muchos pintores se basaron en obras o estilos musicales, tomaron términos musicales como el tempo, *Opus*, *Scherzo*, *Nocturne*, para nombrar a sus pinturas. De igual forma usaron elementos musicales relacionándolos con la pintura como: el sonido y el color, el ritmo y los patrones visuales y el tiempo con el movimiento (Veldhorst, 2018, pp.10-12).

Algunos ejemplos de esta combinación se encuentran en el pintor Runge que pensaba que la música debía estar presente en la poesía, la arquitectura y la pintura. Otro ejemplo es Paul Gauguin, quien afirmaba que las líneas y colores de sus cuadros han sido pensados para llegar a crear sinfonías y armonías. También está el pintor Lautrec Toulouse y su pintura Mademoiselle Dihau at the piano y el Scherzo de Paul Signac, entre otros (Layden, 2005,p.23 y Veldhorst, 2018, p.10).

Por otra parte, Eugene Delacroix fue uno de los mejores pintores que se enfocó en el funcionamiento musical del color. Delacroix influenció a las siguientes generaciones y dio paso al arte moderno enfocándose en el color, la línea y la forma; a esto llamó la música del color. Como consecuencia la pintura ya no necesitaba de una imagen específica para provocar impacto y emociones en el espectador (Veldhorst, 2018, pp.98-99).

A finales del siglo diecinueve era muy común encontrar obras que se valían de otras para conseguir varias sensaciones a la vez, es la temporada donde la sinestesia se convirtió en un nuevo modelo para crear arte. Es común encontrar una obra musical basada en la inspiración de una pieza de arte. De modo que existen dos formas de arte, el que nace del estado de ánimo bajo el estímulo provocado por otra fuente artística o la imitación propia del sonido o la imagen (De la Calle, 2007, p.7 y Veldhorst, 2018, p.100).

2.2.2.1 Wagner en el arte de la pintura

Richard Wagner, a mediados del siglo XIX marca un profundo interés con su teoría sobre la obra de arte total. No solo influenció a músicos, también a pintores y en ámbitos como la escultura, la literatura y la psicología, entre

otros. La tendencia wagneriana influyó sobre todo en las artes estéticas que buscaban combinar varios tipos de arte (Ortiz, 2005, p.1).

En 1886 se presentaron muchos debates sobre la relación entre la pintura y la música, en especial con la música de Wagner. Los pintores de la época sentían cierta afinidad entre los colores y las obras de Wagner (Veldhorst, 2018, p.8). Es el ejemplo de Charles Baudelaire, crítico de arte, que después de asistir a la presentación de la obra de Wagner, Tannhauser, nombró a Wagner como una de las figuras principales de la música pictórica. Baudelaire, influenciado por Wagner Y Delacroix declara que los colores pueden evocar sonidos y los sonidos colores, donde la belleza del arte se encuentra escondida en lo no evidente (Ortiz, 2005, p.2 y Veldhorst, 2018, pp.103-104).

Más adelante, varios simpatizantes de Wagner escribieron artículos sobre la importancia de su música en la pintura. Uno de ellos fue el crítico de arte Théodore Wyzewa que hablaba de la pintura Wagneriana. Este término fue usado para definir los principios de las obras de Wagner para así obtener la pintura musical, mediante la recreación de las emociones humanas (Veldhorst, 2018, p.104).

Théodore, habla sobre dos clases de arte pictórico, la primera era la representación de los objetos en su forma real y la otra sobre el uso de colores, líneas y forma para crear una obra musical y emocional libre de las formas reales. Esta última se consideró como un arte revolucionario que mostraba la verdadera realidad del arte a través de la representación de las emociones del ser humano y la personalidad del pintor. Era la verdadera pintura musical (Veldhorst, 2018, pp.105-109).

Es así que Richard Wagner fue considerado como un símbolo del modernismo, un gran artista que se abrió camino hacia la libertad, rompiendo normas del arte convencional. Su música era símbolo de innovación que rompía con las normas impuestas por el mundo académico de la época (Jiménez, 2013, p.2).

2.2.2.2 Van Gogh y la música

Van Gogh no compuso música y tampoco profundizó en la relación entre la música y la pintura, solo realizó pocos dibujos de músicos y salas de baile. Se conoce que Van Gogh no se inspiraba en obras musicales para pintar, como es el caso de Paul Klee y Kandinsky. Pero no quiere decir que a Van Gogh no le interesaba la música. En su correspondencia se ha encontrado gran cantidad de términos musicales, títulos de canciones, letras, salmos e himnos y sobre todo el uso constante de la palabra sinfonía (Veldhorst, 2018, pp.2-5).



Figura 5. Dibujo de dos músicos realizados por Van Gogh. Tomado de (Veldhorst, 2018).

Van Gogh, admiraba a los músicos por su capacidad de cautivar a las multitudes al tocar su instrumento musical, pensaba que los pintores debían lograr el mismo efecto con su arte. Vincent, buscaba despertar varios sentidos al mismo tiempo a través de sus pinturas, y una de ellas era el oído (Veldhorst, 2018, pp.95-96). Investigadores y escritores al presenciar algunas obras de Van Gogh, afirman que los colores para Van Gogh eran una especie de ruido, donde podían escuchar los colores amarillos anaranjados de sus girasoles. Concluyeron que tanto la música, el ritmo, el sonido, el movimiento y la vibración se encontraban en sus pinturas (Veldhorst, 2018, p.6).

Vincent, relacionaba la música y la pintura de forma constante, entre los años 1884-1885 Van Gogh toma clases de piano con el fin de comprender la relación de los tonos y el color, poco después su maestro desistió en darle clases a Vincent debido a la constante comparación de las notas y los colores. Esta experiencia con la música no es registrada por Van Gogh en sus cartas, pero si fue usada más adelante refiriéndose a la música de Wagner (Veldhorst, 2018, p.8).

Vincent, usaba términos musicales como armonía, silencio, registro para describir el arte pictórico; este hábito lo adquirió de Delacroix y Blanc. También, relacionaba los materiales para pintar y a los artistas con instrumentos musicales. Pensaba que los pintores evocaban diferentes sonidos según la técnica que usaban en sus dibujos, decía que algunos podían sonar como un piano o ser un violín. Más adelante el pintor holandés y sus contemporáneos optaron por otro tipo de asociación entre música y pintura en base al color (Veldhorst, 2018, pp.95-97).

Veldhorst, cita una frase de las cartas de Van Gogh “La pintura ahora promete volverse más sutil – más música y menos escultura- de hecho promete color”

(2018, p.98). Esta frase fue dirigida a su hermano Theo en el año 1888 después de algunos años estudiando la teoría del color. Van Gogh experimentó con los colores pintando flores al igual que Delacroix, se decía que sus pinturas eran como un canto fuerte donde sus colores gritaban. Sin embargo no todos pensaban de la misma manera, sobre todo su amigo Paul Gauguin (Veldhorst, 2018, pp.98-100).

Durante la estancia de Van Gogh en París eran habituales los debates de la relación entre la música y la pintura enfocada en el uso de líneas, colores y formas. Vincent, no siguió de forma exacta ese movimiento artístico pero llegó a compartir su ideología basada en el verdadero arte de expresar las emociones y la personalidad del artista (Veldhorst, 2018, pp.108-109).

Van Gogh, fue influenciado por la música de cuatro formas diferentes. Indispensablemente de la idea musical que usara, su objetivo final era crear pinturas que provoquen emociones y permitan al espectador encontrar consuelo en su arte (Veldhorst, 2018, p.137).

2.2.2.3 Van Gogh y Richard Wagner

En 1886 se presentaron muchos debates sobre la relación entre pintura y música, en especial con la música de Wagner. Vincent entendió que no era el único que sentía afinidad entre los colores y el compositor alemán. Es así que escribe en una de sus cartas: “Pero estoy de nuevo como estaba en Nuenen, cuando hice un vano intento de aprender música-incluso entonces-sentí fuertemente las conexiones que hay entre el color y la música de Wagner” (Veldhorst, 2018, p.8). Vincent se refería a la experiencia que tuvo años atrás

en sus clases de piano, al fin pudo relacionar el sonido y el color por medio del libro de Camille Benoit sobre los preceptos de Wagner (Veldhorst, 2018, p.62).

Vincent se acercó a Wagner mediante varios artículos y por su amigo Paul Gauguin, a quien también le interesaba la relación de la música y la pintura. Van Gogh consideró a Wagner como una guía y un colorista musical, declaró que un artista como él era necesario en el arte pictórico. Asimismo, tomó otras ideas de Wagner sobre arte; el rol del arte como sustituto de la religión y la colaboración entre artistas para crear el arte del futuro, lo que lo llevó a crear el espacio de la Casa Amarilla (Veldhorst, 2018, pp.62-63).

Por otro lado, Vincent tomó como referencia a Wagner a través de la palabra sinfonía. La palabra sinfonía era una expresión usual entre los pintores, muchos artistas usaron este término para nombrar a sus cuadros. Para Van Gogh el término sinfonía poseía dos significados, el primero era la habilidad del artista de crear su obra dejando a un lado la realidad. Su segunda interpretación se basó en unificar sus pinturas en una sola como Wagner y su obra de arte total (Veldhorst, 2018, pp.140-143).

Es así que Van Gogh pintó varios cuadros, uno diferente del otro, pero al estar unidos se complementan formando una sinfonía, es el caso de los cuadros que adornaban la casa amarilla de Van Gogh. Esto lo pudo afirmar Edvard Munch después de observar las obras de Van Gogh en la exhibición de la Haya en 1892 (Veldhorst, 2018, pp.144-145).

Vincent fue comparado con Wagner después de la exhibición que se presentó en París por la *Société des Artistes Indépendants*. Las reseñas de sus cuadros afirmaban que Van Gogh habría alcanzado una sinfonía donde predominaba el

color provocando grandes efectos. A partir de esta exhibición algunas personas afirmaban que el arte moderno de Van Gogh era igual a la música de vanguardia de Wagner debido a que siempre buscaba pintar lo imposible, como Wagner lograba en sus composiciones (Veldhorst, 2018, p.145).

En definitiva, Van Gogh sabía muy poco de las obras de Wagner, pero conocía lo suficiente para reconocer en Wagner una guía para alcanzar su arte pictórico. En la época de Vincent la música era el medio por el cual el artista podría alcanzar libertad y con Wagner, el arte de pintura musical buscaba llegar a una verdad más profunda (Veldhorst, 2018, p.146).

2.2.3 Ejemplos de música y pintura

El interés en obras de arte que fusionan el arte y la música ha incrementado con el paso del tiempo, de modo que se puede encontrar algunas obras en base a esta combinación artística. Es común hallar trabajos que se enfocan en las semejanzas entre la pintura y el sonido por medio de la sinestesia, y aquellos que trabajan de forma interdisciplinar con estas dos artes (Layden, 2005, p.16). A continuación se citarán algunos ejemplos de la combinación de música y pintura, cada uno con diferentes aproximaciones artísticas.

2.2.3.1 De la pintura a la música

El primero es Neil Harbison, un artista Ciborg, que puede captar colores a través de una antena. Este objeto tecnológico detecta las frecuencias de los colores infrarrojos y ultravioletas. A través de un sistema informático, cada color

se transforma en un sonido en específico, lo que le ha permitido presentar conciertos de música y color (TEDGlobal, 2012).

Como segundo ejemplo se encontró dos composiciones musicales de rock progresivo, aplicando el sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Kandinsky, sobre los cuadros de Paul Signac, *Le palais des papes, Avignon* y *El grito* de Edvard Munch (Mayorga, 2019, p.1).

Del lado de la sinestesia encontramos a la artista Sianna Altiise que asocia el color y el sonido a través de su sinestesia. Relaciona sus emociones a través de las formas, colores y patrones, esto le ha permitido crear composiciones musicales (TEDx Talks, 2017).

2.2.3.2 De la música a la pintura

Melissa McCracken, realiza pinturas a medida que escucha música. Usa su cromestesia para crear pinturas próximas al surrealismo, en base a sus canciones preferidas (Mayorga, 2019, p.8).

Timothy Layden, durante su estudio de música negra americana a mediados del siglo XX, se encontró con el tema “El santo negro y la dama pecadora” del Jazzista Charles Mingus. A partir de este tema Layden experimentó con el arte sinestésico. Como resultado obtuvo una obra pictórica a la cual llamó “Sonidos santos, sonidos pecadores” (Guzmán, 2019, p.3).

2.2.4 José Luis Caivano y la aproximación de la música y el color.

2.2.4.1 Los círculos de color y sus escalas musicales

El siguiente trabajo se ha enfocado en la recopilación de dos investigaciones realizadas por José Luis Caivano, arquitecto y doctor en artes de la Universidad de Buenos Aires. Su currículum es variado como autor de libros, investigador, conferencista, profesor y presidente de la “Asociación Internacional de Semiótica Visual, de la Asociación Internacional del Color y del Grupo Argentino del Color (Caivano, 2003, p.12). En una de sus investigaciones se encuentra el círculo de color de Itten y Poppe que será usado en este proyecto. Como se mencionó anteriormente, muchos artistas y científicos se interesaron en la relación entre el color y el sonido, dando como resultado una variedad de investigaciones desde diferentes perspectivas. La relación entre la música y el color ha suscitado la comparación entre “una sucesión de notas musicales con una sucesión de tonos de color” (Caivano, 1994, p.3 y Pérez, J. y Gilabert, E., 2010, p.1).

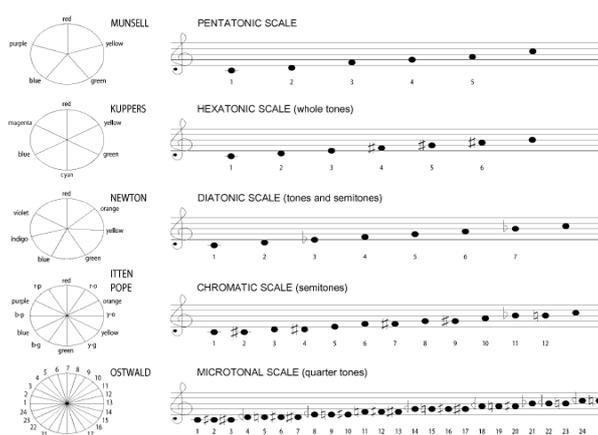


Figura 6. Correlación de algunas escalas musicales y los círculos de color. Tomado de (Caivano, 1994).

Entre la relación de las escalas y los círculos de color se encuentran la escala pentatónica, escala de tonos enteros, escala diatónica, cromática y microtonal; cada una con su respectivo círculo de color (Caivano, 1994, p.6). En la investigación de José Luis Caivano “Sistemas de orden del color” (1995) se puede observar con mayor detalle las características de algunos círculos de color que se encuentran en la figura 7.

Johannes Itten, fue un profesor y pintor que se enfocó en el estudio del color. Como primer estudio se enfocó en la relación entre música y color. El pintor estudió la resonancia del color y obtuvo obras abstractas, Itten expuso su teoría en dos ocasiones entre los años 1916-1919 y 1919- 1923. En el año 1921 publica su círculo de doce tonos de color (Itten, 2012, p.3).

Itten presentó una teoría sólida referente a la relación del color y la forma. Itten, fue capaz de entender el arte y cómo el color es indispensable en una obra artística. Una de sus grandes influencias fue su profesor de dibujo y pintura Adolf Hoelzel, que junto a sus enseñanzas y otras influencias obtenidas con anterioridad, permitieron a Itten crear su propia obra enfatizando los colores y las formas (Utopía, 2014, p.14).

El pintor formó parte de la Institución que reclutó a varios docentes vanguardistas liberadores del arte. Entre sus tareas dirigió varios talleres con el objetivo de encontrar la espiritualidad en los elementos de la naturaleza, todo esto basado en el color. Adicional a todas sus actividades, realizó estudios alrededor de las paletas de colores de varios pintores como Henri Matisse, Seuraty, Vicent Van Gogh, buscaba patrones que permitieran entender una obra mediante la relación del color y la forma. Es así que crea su teoría en base a 7 formas distintas de contraste cromático del color (Utopía, 2014, p.15).

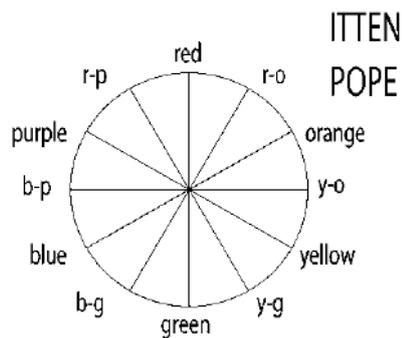


Figura 7. Círculo de doce tonos de Itten y Pope. Adaptado de (Caivano, 1994). Se han añadido los colores primarios (rojo, amarillo y azul) y sus colores opuestos (verde, violeta y naranja).

En el círculo de color propuesto por Itten, se encuentran los colores complementarios u opuestos que se explicó en el capítulo 1. En el círculo cromático de color los pares complementarios están uno frente al otro. Itten afirma que se puede obtener un sin número de armonías por el uso de dos colores complementarios. Para Itten era preciso usar un color cálido contra su complementario oscuro, por ejemplo rojo pálido y su opuesto verde oscuro. Por otro lado, Arthur Pope distribuía los colores en base a nueve niveles de oscuridad, el negro era nivel 9 y el blanco nivel 1, aplicado a un círculo de 12 colores como en la figura 9 (Caivano, 1995, p. 24 y Itten, 2012, p. 7).

Arthur Pope, percibía una ligera semejanza entre el color y la música. Sin embargo, reconoce la diferencia entre el resultado de mezclar sonidos y mezclar colores. Por ejemplo: Las notas pueden formar acordes sin perder su individualidad, caso que no pasa con la combinación de colores, ya que se forma un nuevo color. Aunque según José Luis Caivano esta idea depende del tipo de mezclas de los colores, lo que le nomina como color-luz o color-pigmento, no se va a especificar los términos debido a que no serán usados en este proyecto (Caivano, 1994, p.6).

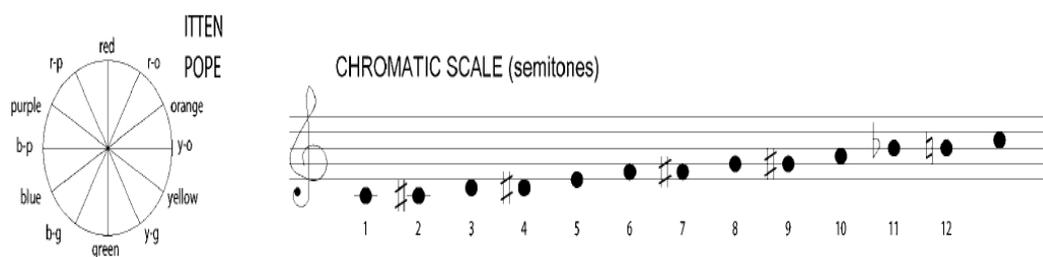


Figura 8. Correlación entre la escala cromática y el círculo de doce tonos de Itten y Pope. Tomado de (Caivano, 1994).

Como se puede ver en la figura 9, Itten y Pope dividen el círculo de color en doce intervalos iguales, el cual se asemeja a la división de la escala cromática temperada de Bach, con intervalos de semitonos que corresponden a doce notas de la escala cromática, esta escala es usada hasta el día de hoy (Caivano, 1994, p.6).

2.2.4.2 Relaciones físicas y psicológicas entre las cualidades del sonido y el color

La encuesta realizada por José Luis Caivano en su artículo “Sinestesia visual y auditiva: la relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico” tuvo como objetivo desmentir o afirmar las asociaciones que se realizan alrededor del color y el sonido. Para esta encuesta usó las variables del sonido; altura, sonoridad, timbre, duración, y las variables del color; luminosidad, tinte, tamaño y saturación. Para esta investigación se usó un grupo de personas de diferente edad y cultura. Su método se basó en el uso de colores de la escala de Munsell y la escala musical en todo su rango (2003, pp.5-6). Para este proyecto se usará una de las analogías psicológicas mencionadas por Caivano.

Tabla 3. Variables del sonido y el color

Sonido	Color
Altura	Tinte
Sonoridad	Luminosidad
Timbre	Saturación
Duración	Extensión espectral

Adaptada de (Caivano, 2003).

El sonido tiene dimensiones sensoriales que se clasifican en altura, intensidad y timbre. La altura se refiere al tono de un sonido que permite distinguir una nota con otra. La sonoridad es la intensidad o fuerza con la que se presenta un sonido. El timbre o color se refiere a la cualidad sonora única de cada objeto, como es el caso de los instrumentos musicales o la voz humana. Por último la duración se refiere al tiempo, que es medido en segundos (Caivano, 2003, p.7 y Pons, 2014, p.23).

Por otro lado, las propiedades del color que se comparan en la encuesta son tinte, luminosidad, saturación y extensión espectral. El tinte es el tono que diferencia un color de otro, lo que permite darles nombre. La luminosidad clasifica a los colores en claros u oscuros. La saturación mide el nivel de pureza del color, a mayor pureza mayor saturación. La intensidad disminuye a medida que se acerca a su escala de colores grises (Vicente, 2019, p.14).

Tabla 4. Resultado de la comparación de la escala en su rango total y los colores.

3%	5%	62%	0%
altura-tinte	sonoridad-tinte	timbre-tinte	duración-tinte
43%	30%	3%	22%
altura-luminosidad	sonoridad-luminosidad	timbre-luminosidad	duración-luminosidad
19%	11%	22%	16%
altura-saturación	sonoridad-saturación	timbre-saturación	duración-saturación
30%	51%	3%	57%
altura-tamaño	sonoridad-tamaño	timbre-tamaño	duración-tamaño
5%	3%	10%	5%
no asociación	no asociación	no asociación	no asociación

Tomado de (Caivano, 2003).

Según la encuesta realizada a los participantes, se encontró una mayor compatibilidad entre variables específicas del sonido y el color. Se encontraron asociaciones más marcadas entre la altura y la saturación, la sonoridad y el tamaño del color, el timbre y el tinte, y por último la duración y el tamaño. Con este resultado se realizaron las siguientes encuestas en base a la dirección y puntos extremos de la escala musical (Caivano, 2003, p.8).

Tabla 5. Resultado de la comparación de colores y los puntos extremos de la escala

altura-luminosidad	sonoridad-tamaño	timbre-tinte	duración-tamaño
grave-oscuro	suave-chico	ruido-rojo	corto-chico
agudo-claro	fuerte-grande	puro-púrpura	largo-grande
94%	100%	22%	100%
grave-claro	suave-grande	ruido-púrpura	corto-grande
agudo-oscuro	fuerte-chico	puro-rojo	largo-chico
6%	0%	48%	0%
no asociación			
30%			

Tomado de (Caivano, 2003).

Brevemente, en la segunda encuesta se usó escalas en sus extremos y se pudieron encontrar asociaciones entre las notas graves/agudas con colores oscuros /claros, un sonido suave con el tamaño del color más pequeño y un sonido fuerte con un color de tamaño grande. También existe correlación entre un sonido corto con un color de tamaño pequeño y un sonido largo con un color de tamaño grande. Por otro lado, en la asociación timbre- tinte no hubo una relación consistente (Caivano, 2003, pág. 8).

Tabla 6. . Resultado de los colores y diferentes direcciones de la escala

altura-luminosidad	sonoridad-tamaño	timbre-tinte	duración-tamaño
grave → agudo	suave → fuerte	ruido → puro	corto → largo
oscuro → claro	chico → grande	rojo → púrpura	chico → grande
94%	100%	35%	100%
grave → agudo	suave → fuerte	ruido → puro	corto → largo
claro → oscuro	grande → chico	púrpura → rojo	grande → chico
6%	0%	35%	0%
no asociación			
30%			

Tomado de (Caivano, 2003).

Por último, en la tercera encuesta se usó escalas musicales en diferentes direcciones. Los participantes acertaron un 94% en la relación de notas graves a agudas y de colores oscuros a claros. Un 100% en el tamaño de colores pequeños a grandes y de los sonidos suaves a fuertes. Y de sonidos cortos a largos con colores de tamaño pequeño a colores de tamaño grande. No obstante, en la relación timbre-tinte no hubo un resultado favorable ya que la mayoría tuvo dificultades para relacionar las notas con colores ordenados de forma específica (Caivano, 2003, p.9).

En conclusión, las similitudes físicas y psicológicas de la relación música y color no siempre coinciden, y difieren dependiendo al grupo étnico que una persona pertenece. En la encuesta, la mayoría de participantes tuvieron dificultad en asociar una nota con un color en específico. Mediante los resultados, Caivano encuentra la relación de las escalas musicales y los círculos de colores poco acertados desde la percepción psicológica de las personas. Aunque menciona una posible relación física de altura y tinte como un ejercicio teórico (2003, p.10).

Por otro lado, se pudieron afirmar argumentos antes mencionados sobre la relación del sonido y el color. Se encontró que la mayoría de personas asocian el tinte con el timbre y la luminosidad con la altura y los sonidos graves y agudos con colores oscuros y claros respectivamente (Caivano, 2003, p.10)

Tabla 7. Variables compatibles entre sonido y color

SONIDO	COLOR
ALTURA	LUMINOSIDAD
Notas Graves	Colores oscuros
Notas Agudas	Colores claros
SONORIDAD	TAMAÑO
Sonidos suaves	Tamaño de color pequeño
Sonidos fuertes	Tamaño de color grande
DURACIÓN	TAMAÑO
Sonidos cortos	Tamaño de color pequeño
Sonidos largos	Tamaño de color grande

Adaptada de (Caivano, 2003).

En la tabla 3 se puede observar las relaciones psicológicas del sonido y el color que se obtuvo de la encuesta realizada por Luis Caivano. En la composición se usará una sola analogía. En este caso se tomará la analogía de altura y luminosidad para escoger los instrumentos musicales y el rango musical de cada obra según la luminosidad de los colores en los cuadros “La habitación” y el “Café Nocturno”.

2.3 Música programática

La música programática es una obra de carácter instrumental del romanticismo, que pretende musicalizar ideas extramusicales como: narraciones, ideas, emociones o imágenes. El compositor guía a los oyentes presentando títulos o argumentos, llamados también programas, para que puedan captar la esencia de la composición. Berlioz y Franz Liszt son considerados grandes compositores de música programática. No obstante, los primeros ejemplos de música de programa se encuentran en el Sinfonía n. 6 de Beethoven (1808) y en la obra Las Cuatro Estaciones de Vivaldi (1725) (Lasky, 2017, p.2 y Latham, 2008, p.1024).

Las tres formas principales de música programática son los poemas tonales o sinfónicos, la obertura de concierto y las sinfonías de programa. El poema sinfónico es una obra de un solo movimiento de estructura libre que es interpretada por orquestas grandes, el ejemplo más conocido es Hamlet de Franz Liszt. La obertura de concierto es una sección que se toca como introducción de una ópera y es de carácter independiente, es el caso de la obertura 1812 de Tchaikovsky. Por último, las sinfonías de programa son obras de varios movimientos musicales construidas sobre temas no musicales. La obra más popular *Symphonie Fantastique* de Berlioz (Lasky, 2017, p.2).

A pesar de la diversidad de música programática, esta comparte algunos elementos compositivos. Es común el uso de motivos e instrumentos específicos para representar personajes o imágenes. También incorporan efectos musicales que imitan a los sonidos de la naturaleza (Lasky, 2017, p.2).

2.3.1 Richard Wagner

Richard Wagner es un compositor alemán que nació el 22 de mayo de 1813 en Leipzig, Sajonia. Desde temprana edad sufre pérdidas familiares en las guerras napoleónicas, creando la necesidad de expresar su angustia. En años posteriores, su curiosidad sobre su identidad y sus orígenes se vieron reflejados en sus obras líricas. A la edad de 20 años crea su primera obra musical (Rokas, 2019).

Estudió filosofía y música; trabajó como profesor, director de orquesta y compositor. Durante su vida, Wagner experimentó problemas sentimentales, y económicos que lo llevaron a mudarse de un lugar a otro. Uno de los acontecimientos más relevantes fue su exilio a Suiza, por la participación en la revolución de 1849 en Dresde. Como resultado de su exilio, Wagner crea su teoría sobre la obra de arte total, rechazando la ópera tradicional. La obra de arte total de Wagner pretendía servir al drama lírico. Wagner expone su intención en el siguiente fragmento: “Quiero que el drama emocione y haga vibrar, el espectador debe sentir la música involuntariamente” (Rokas, 2019 y Cultural S.A., 1994. p.411).

Por mencionar algunas de sus composiciones, se encuentra una de las primeras óperas de Wagner, *Las Hadas y Rienzi*, seguida de su ópera *El holandés*, donde manifestó su estilo compositivo llevándolo a componer

grandes obras como *Lohengrin* y *Tannhauser*. También está su obra basada en la mitología germana *El anillo del nibelungo*, formada por cuatro óperas: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Su única ópera cómica es ``Los maestros cantores de Nuremberg. Y una de sus obras más importantes es ``Tristán e Isolda". En sus obras aparece la melodía continua y el desarrollo del Leitmotiv (Santos, 2010, pp-157-158y Rokas, 2019).

2.3.1.1 Richard Wagner y la música programática

Richard Wagner en el año 1857, en una carta sobre los poemas sinfónicos de Franz Liszt, menciona que al ser un compositor de vanguardia lo han catalogado como compositor de música programática al igual que Liszt y Berlioz. Sin embargo, Wagner en su ensayo *Oper und Drama* muestra rechazo hacia la música de programa. No obstante, al buscar su arte total del futuro e inspirado por Beethoven, Wagner se arriesga a examinar las formas musicales libres que ofrecía la música programática (Gray, 1988, p.3).

Wagner, después de un concierto en Suiza se vio influenciado por los poemas sinfónicos de Franz Liszt, especialmente por las obras *Orpheus* y *Les Preludes*, llegando a considerar a la música de programa como una nueva forma de arte. Wagner encuentra en las obras de Liszt "una nueva concepción de la forma" reemplazando las formas musicales tradicionales. Según Rainer Kleirnetz en su análisis de la obra "Orpheus" y de "Tristán e Isolda" de Wagner, logra encontrar una influencia mutua entre ambos compositores, compartiendo más que armonía o instrumentación (2008, pp.127-130).

2.3.1.2 Tristán e Isolda

Tristán e Isolda es una obra de tres actos realizada por Richard Wagner. El compositor se inspiró en la literatura medieval y algunos textos franceses, sobre todo en Tristán, un escrito romántico creado por Gottfried von Strassburg. A partir de estos textos, Wagner crea su propio libreto con algunas modificaciones aplicando su propia filosofía y dándole un final diferente a la leyenda (Corder, 1882, p.126 y Toner, 1981, p.49).

Se cree que Wagner se basó en varias ideas para componer Tristán e Isolda. Una de ellas es el libro *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer. Otra razón fue la necesidad de representar la idea del amor mientras componía *Der Ring des Nibelungen*. Además Wagner en una de sus cartas escribe a Mathilde Wesendonck sobre plasmar “la transición entre diferentes estados del alma”, “de las pasiones vehementes hacia el deseo de la muerte”. Wagner menciona que su forma musical se basa en la transición de la vida a la muerte (Rimoch, 2016, pp.42-43).

Tristán e Isolda se caracteriza por la irresolución continua durante toda la obra. Este enigma concluye con el final de la obra en la escena III llamada Liebestod. En esta obra Wagner se fija exclusivamente en el aspecto psicológico de un amor “obsesivo y ansioso” de Tristán e Isolda. El compositor pone a disposición sus recursos musicales para expresar el amor, la pasión y la muerte (Rodríguez, 2013, pp.31-32).

2.3.2 Poema sinfónico

El poema sinfónico es una obra que se basa en ideas literarias o extramusicales, es una obra que pretende unificar la música con la pintura y la literatura. Este término se lo atribuye a Franz Liszt, un compositor muy importante del siglo XIX. Liszt, realizó alrededor de trece composiciones de este estilo que sirvieron de inspiración a generaciones posteriores. El poema sinfónico llega su mayor esplendor con las obras de Richard Strauss. Algunas décadas después el poema sinfónico evoluciona hacia la música programática (Alarcón, 2019, p.113 y Latham, 2008, p.1198).

En el poema sinfónico es usual encontrar estructuras musicales como el rondó, tema con variaciones y la forma sonata; en el poema sinfónico los movimientos de la sinfonía se acoplan en un solo movimiento. No obstante, Juan Cardona citando a Joaquín Zamacois, menciona que la estructura musical de un poema sinfónico está sujeta a los sucesos de un poema literario o de los recursos no musicales que se utilicen. Es así que no existe una estructura o elementos musicales específicos para crear un poema sinfónico. Todo depende de la intención musical del compositor (Alarcón, 2019, p.112 y Cardona, 2018, p.2).

2.3.2.1 Richard Strauss

Richard Strauss nació en Munich-Alemania en el año 1864, fue considerado uno de los compositores más importantes a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Strauss fue un compositor de vanguardia y el mejor compositor alemán después de Richard Wagner. Compuso obras de varios estilos, excepto música de cámara, sobresaliendo con sus poemas tonales de los años

1886-1888, incluyendo a *Don Juan* y *Till Eulenspiegel* (Alarcón, 2019, pp. 113-115 y Latham, 2008, p.1025).

Compuso once poemas sinfónicos en base a temas filosóficos, pictóricos, narrativos y autobiográficos (Latham, 2008, p.1198). Sus composiciones son: “De Italia (1886); Macbeth (1888); Don Juan (1888); Muerte y transfiguración (1889); Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel (1895); Así habló Zaratustra (1896); Don Quijote (1897); Vida de un héroe (1898); Sinfonía doméstica (1903); Sinfonía Alpina (1915) y El Danubio (1941, incompleto)” (Alarcón, 2019, p. 114).

Los poemas sinfónicos o tonales de Strauss están basados en formas musicales como el rondó, la forma sonata y el tema con variaciones. Aun así, Strauss y varios compositores de su época, usaron sus recursos no musicales para desarrollar las estructuras de sus obras. Su objetivo era dar a cada sección un carácter individual dentro de la obra. En el caso de Strauss, era común encontrar estructuras musicales basadas en gráficos y en el aspecto psicológico de su elemento extramusical (Morgan, 1994, p.47).

En cuanto al contenido musical de sus obras, Strauss, hizo uso del Leitmotiv de Wagner. No obstante, sus motivos eran totalmente instrumentales, llenos de variaciones rápidas y reconocibles. Todo esto basado en una estructura armónica cromática y polifónica compleja. Otro de sus recursos fue el uso de la orquesta. Strauss experimentó con los instrumentos para obtener colores y sonidos diversos. Por esta razón, Richard Strauss es considerado un revolucionario en el uso de la orquesta, aunque muchos de sus elementos musicales fueron catalogados de “extraños y no musicales” (Morgan, 1994, p.48).

2.3.2.1.1 Sinfonía Alpina

La sinfonía Alpina es una obra de música programática creada por Strauss entre los años 1911-1915. Strauss relata la travesía del ascenso y retorno de un pico de los Alpes Bávaros. En su obra musicaliza las contrariedades y las satisfacciones de los alpinistas durante su aventura. Se dice que Strauss utiliza esta historia como metáfora para referirse al camino misterioso de la vida (Giovanni, 2017, p.31 y Ramón, 2010, p.9).

Esta obra está dividida en 22 escenas diferentes y son presentadas como una sola en base a una estructura tradicional. Strauss hace uso de cromatismos y varios leitmotivos. Estos últimos son usados para musicalizar los elementos dentro de la escena, por ejemplo, la noche, el sol, la lluvia, entre otros. Otro de los elementos notables de esta pieza es el uso de los instrumentos. Strauss afirmó que la Sinfonía Alpina era su mejor trabajo en el manejo de la orquestación (Ramón, 2010, pp.9-10).

1. Noche (0:10 min.)	13. En la cima (22:52 min.)
2. Salida del sol (3:46 min.)	14. Visión (28:04 min.)
3. El ascenso (5:16 min.)	15. Aparece la niebla (31:38 min.)
4. Al entrar en el bosque (7:46 min.)	16. El sol se oscurece paulatinamente (31:56 min.)
5. Camino junto al arroyo (13:15 min.)	17. Elegía (32:48 min.)
6. Por la cascada (14:05 min.)	18. Calma antes de la tormenta (34:40 min.)
7. Aparición (14:22 min.)	19. Temporal y tormenta, descenso (37:37 min.)
8. En los prados floridos (15:12 min.)	20. Puesta del sol (42:00 min.)
9. En los pastos (16:07 min.)	21. Epílogo (44:40 min.)
10. Perdido en la espesura y la maleza (18:28 min.)	22. Noche (50:20 min.)
11. En el glaciar (20:03 min.)	
12. Instantes de peligro (21:19 min.)	

Figura 9. La Sinfonía Alpina y sus 22 escenas. (Ramón, 2010).

Como se mencionó anteriormente, la música de programa necesita un texto para desarrollar su obra, y sobre todo para guiar a la audiencia. En la Sinfonía Alpina, Strauss presenta 22 títulos como único argumento de la obra. Según analistas, el público no necesita de un argumento más detallado ya que la Sinfonía Alpina es una obra de carácter imitativo y descriptivo, la cual deja pocas posibilidades de varias interpretaciones de su narrativa (Minnick, 2016, p.31).

Para lograr una obra programática, Strauss usó motivos para describir los 22 títulos de su obra. El compositor asegura que su narración es clara mediante el uso de varios elementos musicales. Por ejemplo, los sonidos onomatopéyicos en los instrumentos de percusión y madera, los movimientos de las líneas melódicas y la armonía (Minnick, 2016, p.39).

Ahora bien, otro de los elementos esenciales de la obra es la presencia de los leitmotifs. Su función, junto a los temas, representa al paisaje y los títulos de la obra. Strauss utiliza los leitmotifs al igual que Wagner, pero no consideraba que sus obras estén guiadas exclusivamente por los motivos. Strauss pretendía guiar al oyente a través de melodías coloridas que representan emociones, objetos y sucesos. La obra de Strauss está compuesta por un número limitado de temas que se reutilizan para expresar una emoción contraria (Minnick, 2016, p.40).

3 Metodología

3.1 Objetivos

Objetivo general: Musicalizar los cuadros "La habitación de Arles" y el "Café nocturno" de Vincent Van Gogh, basadas en los recursos compositivos de la música programática y el acercamiento de la música y el color de José Luis Caivano.

- Primer objetivo específico: Crear un contexto histórico de Van Gogh y las pinturas "La habitación de Arles" y "El café nocturno".
- Segundo objetivo específico: Identificar la relación de la música y color, y las herramientas del acercamiento de la nota-color de José Luis Caivano.
- Tercer objetivo específico: Establecer características y recursos compositivos de la música programática de "Tristán e Isolda" y la "Sinfonía Alpina".

3.2 Enfoque

El proyecto está fundamentado en artículos, libros, revistas, documentos y videos propios de la investigación documental. Además, se usa el cuaderno de

campo como único recurso del enfoque cualitativo. En este trabajo predomina la investigación documental debido a que se recopila información de varias artes ya existentes y que se pretende relacionar mediante la recopilación de la información requerida.

3.3 Metodología

Este proyecto se basó en la metodología de investigación documental. “La investigación documental se refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como Dvds, páginas web, etc.” (López y San Cristóbal, 2014, pp.83-84).

3.4 Estrategias metodológicas

El proyecto necesitó de la investigación documental para recopilar información mediante el uso de vídeos, libros, artículos, análisis de partituras y documentos referentes al proyecto.

Además, se utilizaron los resultados de la encuesta realizada por José Luis Caivano (2003). También, se recopiló información mediante una entrevista de tipo abierta informal, es decir a través de un conversatorio se obtuvieron los datos necesarios. El participante fue docente de la Universidad de las Américas.

Por último se realizó un análisis de las obras de Richard Wagner y Strauss. El análisis de la obra de Wagner se sustentó en el estudio realizado por la Universidad de Artes de Filadelfia.

3.5 Plan de Trabajo

Para musicalizar los cuadros “La habitación” y el “Café nocturno” de Vincent Van Gogh, se recopilaron datos alrededor de la música programática y la correlación de la música y el color. El proyecto está direccionado hacia el enfoque de investigación cualitativa.

Primero, es importante narrar la biografía del pintor y sus obras, sobre todo de los dos cuadros “La habitación” y el “Café nocturno”. Además, se mencionan los movimientos pictóricos a los que pertenecía el pintor.

Como segundo punto, se investigará alrededor de la relación de la música y el color. Para esto se redactará un contexto histórico, ejemplos de obras y las diferentes relaciones de la pintura y la música entre los pintores, sobre todo Vincent Van Gogh. Además, se definirá los recursos tomados de los trabajos de investigación de Jose Luis Caivano.

Una vez descritos los dos primeros capítulos se deberá definir un contexto histórico de la música programática y sus recursos compositivos. Para este punto se decidió analizar los recursos armónicos y temáticos de “Tristán e Isolda” de Richard Wagner y algunos recursos compositivos de la “Sinfonía Alpina” de Strauss. El análisis de las partituras se basará en el análisis metodológico de Luis Robles.

Finalmente, se musicalizaron los dos cuadros en base a la relación de música-color y el análisis pictórico de cada cuadro.

4 Análisis

La primera sección está dirigida al análisis armónico y temático de Tristán e Isolda. Más adelante, se analizarán algunos recursos compositivos de la Sinfonía Alpina de Strauss. Todo el análisis presente está basado en la metodología de análisis musical de Luis Robles.

4.1 Tristán e Isolda

4.1.1 Análisis del acorde de Tristán en el Preludio

El acorde de Tristán, según críticos e historiadores, es el acorde más famoso de la música occidental que ha generado varias discusiones sobre su funcionalidad musical. La obra de *Tristán und Isolde* y el acorde de Tristán abrieron paso a la música atonal del siglo XX. Este acorde se caracteriza por ser disonante y ambiguo. Se lo puede encontrar en toda la obra sin resolver, hasta cuando Tristán e Isolda mueren. Este acorde está estructurado de forma cuartal y forma parte de cadencias inconclusas dentro de la ópera (Rimoch, 2016, p.40 y Bennett, 2012).

Para entender la construcción del acorde es importante mencionar que existen varias formas de analizar el acorde de Tristán. Se puede entender su estructura

como una séptima disminuida, como un acorde de tercera con sexta añadida, como sonoridad predominante, como acorde dominante y por último como un acorde con características atonales (Martin, 2008, p.7).

Figura 10. Primeros compases del Preludio de Tristán e Isolda, se hicieron cambios en base al análisis de música popular.

Adaptada de (Bennett, 2012).

Para este proyecto se tomará la perspectiva del análisis de música popular de Diego Carlisky, músico argentino y profesor de la Universidad de las Américas. Carlisky, analizando el compás 2 pudo observar que se trata de un acorde que funciona como sustituto tritonal con 4ª aumentada o quinta disminuida del quinto grado de La menor. Las notas serían (F, A, B, Eb=D#). Sin embargo, se puede observar un G# en el acorde. A esta nota se la conoce como retardo. Su función es prolongar la llegada al siguiente acorde, de tal forma que el acorde F7#4 se forma cuando la nota A aparece. Este retraso va de forma ascendente, de su 9ª aumentada (G#) a la 3ª mayor (A) del acorde. Lo mismo pasa en el acorde E7, hay un retardo es su 4ª aumentada (A#) la cual es prolongada hasta llegar a B que es la quinta de E7.

Este mismo proceso mencionado anteriormente, se encuentra en los compases 4-7 transponiendo los tres primeros compases a su relativa mayor (Do mayor), solo varía la primera nota de la melodía que se transpone una 2ª mayor en vez de una tercera menor ascendente (Sanz, 2013, pp.4-7).

4.1.1.1 Disposición de las voces en los acordes de Wagner

Como se mencionó anteriormente, el acorde Tristán está dispuesto en intervalos de cuartas, de modo que para profundizar en su análisis, se tomarán en cuenta las reglas de armonía cuartal encontradas en el libro *Modern Jazz Voicing - Arranging for Small and Medium Ensembles* de Ted Pease y Ken Pullig (s.f, p.85). A continuación se enlistan las normas que se deben seguir para hacer un acorde a cuatro voces.

1. Los intervallos deben ser en su mayoría de cuarta justa o cuarta aumentada o su enarmónico (5ª disminuida).
2. Se puede usar un intervalo de tercera entre las voces superiores manteniendo la sonoridad cuartal.
3. Las notas dentro del acorde pueden estar incompletas siempre y cuando se pueda identificar fácilmente el acorde.
4. Evitar el intervalo b9.
5. Usar las notas adecuadas dependiendo del análisis tonal o modal del acorde.

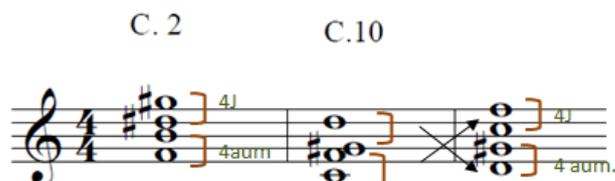


Figura 11. Acorde Tristán en diferentes inversiones.
Adaptada de (Sanz, 2013).

Uno de los primeros ejemplos se encuentra en la disposición de las voces del acorde de Tristán de los compases 2 y 10. Los dos acordes presentan los

mismos intervalos pero dispuestos en diferente orden. En el caso del segundo compás, las voces están separadas por una distancia de 4 justa en las voces superiores y un intervalo de 5ª disminuida (4ª aum.) entre el bajo y el tenor. Por otro lado, el compás 10 posee los mismos intervalos pero invertidos. A pesar de su diferencia tiene una sonoridad parecida (Sanz, 2013, p.7). Adicional se puede observar que Wagner usó el intervalo de 3ª mayor en el compás 2 y una 9ª aumentada o 3ª menor en el compás 10.

4.1.2 Análisis Armónico del Preludio de Tristán e Isolda cc.1-43

Wagner crea una pieza musical que evoca el deseo y el anhelo sin resolver. Para crear esa agonía y demora de los amantes, Wagner, hace uso de varios recursos musicales. El compositor consigue esta sensación a través de la armonía. En el análisis se podrán encontrar acordes ajenos a la tonalidad, sucesión de dominantes, cadencias interrumpidas y cambios constantes de centro tonal, muchas veces estos cambios de tonalidad se dan por saltos de terceras que llevan a una armonía cromática (Bennett, 2012).

Es así que se tomará el análisis realizado por la Facultad de Artes de la Universidad de Filadelfia. Su trabajo se basa en el análisis armónico de los primeros 43 compases del Preludio de Tristán e Isolda. Su nomenclatura se encuentra con terminología propia de la música académica, de tal forma que se cambiarán algunos términos que emplee la metodología del análisis armónico de Luis Robles.

Einleitung
Prelude

Richard Wagner

The image shows a musical score for the Prelude of Tristan and Isolde, measures 1-17. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The key signature is one flat (F major/D minor). The score is annotated with Roman numerals and chord symbols: Am, Sub V7 (F7#11), V (E7#11), Em, Sub V7 (A7#11), V7 (G7#11), Em, bVI (C#11), V7 (IM.m.m.) (B7#11), bVI (C#11), B7#11 (IM.m.m.), Am, V (E7#9), (IM.m.a.), bVI (F#11). The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *sf*.

Figura 12. Análisis del cc.1-17 del Preludio de Tristán e Isolda. Adaptado de (Bennett, 2012).

El Preludio de Wagner, junto a la exposición de sus cuatro primeros acordes, crean una continua tensión sin resolver. Para desarrollar esta tensión, Wagner hace uso de modulaciones constantes y el uso de diferentes timbres de la Orquesta y el contrapunto al estilo wagneriano (Artacho, 2007, p.2). Este primer Acto expresa “las pasiones más vehementes (...), el más profundo deseo de la muerte” (Goffette, 2007, p.133).

cc. 1- 17:

En esta primera sección Wagner presenta el motivo de Anheló y Deseo. En estos primeros compases usa el acorde de Tristán seguida de la quinta de la tonalidad, de tal forma que este mismo proceso se repite, modulando por intervalos de tercera hasta regresar de nuevo a Am. En la tonalidad de Em y

Am, Wagner usa un nuevo acorde bVI para evitar repetición en el uso de la armonía y siempre presenta el acorde de V7 del nuevo centro tonal. En el caso de las tonalidades menores, existe un intercambio modal con el quinto grado mayor (V7) de la menor melódica.

(Em) V7 Am: VII-7b5/V V7 (IM,jonico) E: VII-7b5 I VIm7
 B7 D#-7b5 E7 A D#-7b5 E C#m7
 23
 Pno.

F#7sus4 V/V V7 #VIIIdim7 D: V V7
 F#7 B7 D#dim7 A A7
 27
 Pno.

Figura 13. Análisis del cc.23-31 del Preludio de Tristán e Isolda. Tomado de (Bennett, 2012).

cc. 23-31:

En estos compases Wagner usa el quinto grado de A menor (E) como acorde pivote entre dos tonalidades, A menor y E mayor. La primera vez aparece como V7 de Am y en la segunda vez se transforma en un primer grado de la tonalidad de E mayor. Más adelante, la tonalidad de E mayor se sostiene con la aparición de su V7 (B7) pero este a su vez posee su dominante secundario creando ambigüedad, ya que este no regresa a su primer grado y se dirige hacia una nueva tonalidad (D mayor).

Figura 14. Análisis del cc.32-35 del Preludio de Tristán e Isolda, se añadió otra forma de análisis de los mismos compases.

Tomado de (Bennett, 2012).

cc. 32-35:

La primera versión del análisis corresponde a la realizada por los estudiantes de la Universidad de Artes de Filadelfia, donde toman al compás 34 como sucesión de V7 de dos tonalidades diferentes. Sin embargo, desde otro punto de vista, se puede apreciar que es una sucesión de dominantes secundarias que se dirigen al quinto grado de F mayor. Como dato adicional, se puede observar el Intercambio modal del acorde bVI7 del 7^{mo} grado de la escala menor natural.

4.2 El leitmotiv

Es una idea musical corta que representa a objetos, personas, lugares, ideas, emociones u otros elementos. Este motivo musical puede aparecer durante

toda la obra con o sin modificaciones. Es común que se alteren algunos parámetros como el ritmo, sus intervalos, su armonía, el acompañamiento y su instrumentación. Además, se pueden encontrar varios motivos combinados evocando una nueva idea o situación de la obra (Goffette, 2007, p.127).

El leitmotiv es una idea breve y reconocible que cumple doble función dentro de una obra musical. La primera es representar las ideas extramusicales de la obra dramática. Su segunda función está dirigida a mantener una estructura ajena a las formas tradicionales de la ópera. En otras palabras, posee función estructural. En efecto, el leitmotiv exterioriza el hilo conductor de la obra, que permite conocer lo que pasó y lo que puede suceder durante el desarrollo del drama (Goffette, 2007, p.128).

Para este trabajo se analizarán algunos de los leitmotivs encontrados en la obra de Wagner "Tristán e Isolda". Según Marie Goffette los motivos de esta obra han sido denominados con distintos nombres según la perspectiva de los autores que han analizado los motivos de Wagner. Todas las variaciones están basadas en el poema dramático (2007, p.136). Es así que se han utilizado los nombres que más se ajusten a los cuadros de Vincent Van Gogh.

4.2.1 Análisis de los leitmotivs de Tristán e Isolda

4.2.1.1 Motivo 1, Preludio Acto I: Dolor y deseo.

The image shows a piano score with two systems. The first system is labeled 'Piano' and contains 'Motivo 1' and 'Motivo 2'. Above the staff, there are harmonic annotations: 'Am: Sub V7' (F7#11) for Motivo 1 and 'E7#11 V' for Motivo 2. The second system is labeled 'Pno.' and contains 'Repetición' and 'Fragmentación'. Above the staff, there are harmonic annotations: 'Cm: A7#11 Sub V7 G7#11' for the first part of the repetition, and 'Em: Variación VI#5 C#11 V7 B7#11' for the variation, and 'Fragmentación VI#5 C#11 V7 B7#11' for the fragmentation. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Figura 15. Motivos de Dolor y deseo con el análisis añadido. Tomando de (Bennett, 2012).

Este primer motivo está dividido en dos secciones (motivo 1) y (motivo 2). El primero representa el dolor y el segundo el deseo. En la mitad de estos dos motivos se encuentra el Acorde de Tristán. Como se puede ver en la figura 8 el primer motivo hace un salto de sexta menor y desciende de forma cromática al motivo 2. Por último, el motivo 2 está formado por cuatro notas cromáticas ascendentes. Este motivo se desarrolla por repetición, modulando a C menor, seguido de una modulación a E menor repitiendo el motivo 1 y usando al motivo 2 por fragmentación.

The image shows a musical score for 'Acto III. Preudio' and 'Retrogradación'. The score is in bass clef and 4/4 time. It features two systems. The first system is labeled 'Acto III. Preudio' and contains 'Motivo 1' and 'Motivo 2'. Above the staff, there are harmonic annotations: 'IIIm Bbm' and 'Bbm2'. The second system is labeled 'Retrogradación' and contains 'Motivo 1' and 'Motivo 2'. Above the staff, there are harmonic annotations: 'VI#5 C#11 V7 B7#11' for the first part of the retrogradation and 'VI#5 C#11 V7 B7#11' for the second part. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Figura 16. Variaciones de los motivos de Dolor y deseo con el análisis añadido. Tomando de (IMSLP, 2010).

En el Acto III. Preudio se puede encontrar una variación del motivo 2 de carácter más oscuro por su armonía. Por otro lado, en el mismo Acto III se

encuentran los dos motivos por retrogradación. Primero suena el motivo 2 seguido del motivo 1.

4.2.1.2 Motivo 4, Preludio Acto I: Poción de amor

Acto I Preludio

Motivo 4

Repetición

Variación

Pno.

F#m6 E(611) F#7sus4 F#7 F#dim B7(9)

variación

A+ Gm B+

Acto III Escena 2

Figura 17. Motivo 4, se añadió el análisis y la armonía. Tomado de (IMSLP, 2010).

El motivo “Poción de amor” también puede ser nombrado como “Filtro de amor” o “Destino de la muerte” (Goffette, 2007, p.137). El motivo empieza con un salto de 7^a menor descendente, seguido de un intervalo de 3^a menor. El motivo se completa con cuatro notas ascendentes. Las dos primeras notas suben por grado conjunto y las demás por movimiento cromático. El motivo se presenta en la obra por repetición y variación, siempre con diferente armonía. En su tercera variación, el motivo está acompañado por un contrapunto cromático y descendente seguido de un salto de 4J y 6 mayor la segunda vez.

4.2.1.3 Motivo 8, Acto I, Escena I: La cólera

Figura 18. Motivo 8 sin análisis. Tomado de (IMSLP, 2010).

Este motivo está conformado por cuatro células similares, a excepción de la primera. La primera célula está compuesta por 3 notas cromáticas y un salto de 6ª menor. Las células siguientes se presentan por retrogradación con sus respectivas variaciones. Las tres siguientes tienen saltos de 4ª aumentada o 5ª disminuida descendente y 4J ascendente, seguida de tres notas cromáticas. La secuencia de este motivo se conecta por $\frac{1}{2}$ tono descendente. Más adelante, este mismo motivo se presenta de igual forma, sin armonía, con mayor densidad rítmica, pasa de corcheas a semicorcheas.

4.2.1.4 Motivo 11, Acto I, Escena III: Tristán herido

Figura 19. Motivo 11, se añadió el análisis y la armonía. Tomado de (Goffette, 2007).

El motivo de “Tristán herido” está formado por la escala de E mayor seguida de un descenso cromático de 7 notas que llegan a la nota Mi. Este mismo proceso se puede observar en las cuatro notas de la clave de Fa que se dirigen de forma cromática y ascendente hasta la nota mi.

4.2.1.5 Motivo 16, Acto II, Escena 2: Éxtasis

Figura 20. Motivo 16, se añadió el análisis. Tomado de (IMSLP, 2010).

En Goffette (2007) este motivo se presenta en el prelude del Acto II como una sucesión de corcheas. Sin embargo, en el Acto II de la Escena 2 se pudo encontrar el motivo junto a su acompañamiento (a) por semicorcheas y (b) compuesta por tresillos. Este motivo está compuesto de dos células. La primera tiene 4 notas que van de forma descendente en intervalos de tono, $\frac{1}{2}$ tono, tono. La segunda célula está conformada por 3 notas ascendentes cromáticas. Estas dos células se conectan con un intervalo de 1 tono.

4.2.1.6 Motivo 18, Acto II, Escena II: Himno a la noche

Acto II Escena 3

Motivo 18

Variación

Figura 21. Motivo 18, se añadió el análisis. Tomado de (IMSLP, 2010).

El Himno de la noche está acompañado con el ritmo indicado en el primer compás. Sin embargo, se dio mayor importancia a la armonía. Este motivo empieza con un salto de 2^a mayor (Eb-F) seguido de saltos de 3^a menor y mayor, cada nota se presenta dos veces en el mismo compás antes de cambiar a su siguiente intervalo. Para terminar, la última nota regresa al intervalo de 2^a mayor (Eb - Db). Las siguientes variaciones toman el modo ascendente con diferentes intervalos en su composición, a pesar de ser diferentes al original. Wagner los presenta de forma consecutiva, lo que permite relacionarlas con el motivo inicial.

4.2.1.7 Motivo 19, Acto II: Sueño

Acto III. Escena 3

p dolce

Figura 22. Motivo 19, se añadió el análisis. Tomado de (IMSLP, 2010).

El motivo del sueño está compuesto por varios saltos que van de forma ascendente y descendente. Tiene carácter variante en su rítmica y continúa en su melodía. Su primer salto es de 3ª mayor y 5 disminuida descendente, seguido de dos saltos de 3ª menor. Las tres últimas notas bajan por grado conjunto. Además, el motivo principal está acompañado por una frase cromática ascendente hasta formar una quinta justa con la nota del motivo.

4.2.1.8 Motivo 24, Preludio del Acto II: Fatalidad e impresión de abandono

The image shows a musical score for Motivo 24. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures. Annotations include 'Motivo 1' above the treble staff in the first measure, 'Motivo 1 célula (a)' above the treble staff in the second measure, and 'célula (a\'' above the treble staff in the third measure. A bracket labeled 'Motivo 2' spans across the bass staff from the second measure to the end of the piece. Dynamics markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are present in the bass staff. Measure numbers 66 and 110 are indicated at the beginning and end of the score respectively.

Figura 23. Se añadió los dos análisis del motivo 24.

Tomado de (Goffette, 2007).

Este motivo, según analistas, es considerado como uno solo o dos motivos. Este motivo es considerado como uno solo por Lavignac, Lindeberg, Kufferath entre otros. Este motivo es nombrado como: Angustia de amor o Soledad. Por otro lado, Cotard, Grandsir y Georges analizan este motivo en dos partes y sus nombres son variados, de tal forma que se analizará este motivo en dos partes. El motivo 1 está compuesto por cuatro notas ascendentes (G, Ab, Ab,C). El motivo 2 está compuesto por varias notas que se repiten una octava más arriba y solo cambia las dos últimas notas. La célula (a) está compuesta por (E, F,G,Ab,B,C) y (a') por (E, F,G,Ab,B,C,E,G) una octava más arriba.

4.2.1.9 Los motivos de Tristán e Isolda en conjunto

Wagner muestra su ingenio al mezclar los motivos melódicos y la armonía. Su trabajo se basa en combinar, conectar o relacionar unos motivos con otros. Estas ideas musicales suelen ser continuas y solo mediante la armonía recobran su individualidad (Roland, 2008, p.18-19).

The image shows a musical score for measures 22-24 of the Prelude to Tristan and Isolde. The score is in G major and 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Annotations include 'c.22 retrogradación' above the first measure, 'desc.' below the first measure, 'ap.' above the second measure, '(inv.)' above the second measure, 'asc.' above the third measure, and 'ap.' above the fourth measure. A dashed line connects the 'asc.' and 'ap.' annotations. The signature 'Ac. T.' is at the bottom center.

Figura 24. Compases 22-24 del Preludio de Tristán e Isolda. Tomado de (Roland, 2008).

Uno de los ejemplos de motivos en conjunto se encuentra en el compás 22. Wagner presenta su melodía con uso de notas cromáticas y diatónicas. Este motivo está acompañado por un contrapunto de tres notas descendentes. Estas últimas notas son idénticas rítmicamente al segundo motivo del Preludio, lo que hace parecer que está relacionada con la melodía inicial (Roland, 2008, p.23).

Figura 25. Compases 25-26 del Preludio. Tomado de (Roland, 2008).

En el compás 25 aparece un nuevo motivo que se nombró anteriormente como “poción de amor”. Este motivo es la combinación de tres notas sucesivas ascendentes seguidas de las dos últimas notas del motivo b del “deseo”. El intervalo de séptima descendente corresponde a la línea melódica que toca el cello en el compás 17. Por último, Roland marca las tres notas descendentes que también se encontraron en el compás 22 (2008, p.23).

Figura 26. Compás 36 del Preludio.
Tomado de (Roland, 2008).

En este ejemplo, Wagner parece crear una nueva melodía. El compás 36 es el resultado de la célula de tres notas del compás 17 y las dos últimas notas del

motivo del deseo (motivo 2). En cuanto a la armonía, Wagner usa los mismos acordes iniciales; acorde Tristán que va a dominante (Roland, 2008, p.24).

The image shows a musical score for measures 69 of the Prelude. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The score is annotated with various musical terms and brackets. In the piano staff, the first measure is marked 'c. 69' and 'con puntillo'. The second measure is marked 'ap.'. The third measure is marked 'asc.'. The fourth measure is marked 'desc.'. The fifth measure is marked 'Ac. T.'. The sixth measure is marked '6ª au.'. The seventh measure is marked 'V7'. The bass staff has a bracket under the first two measures labeled 'desc.'. The piano staff has a bracket under the first two measures labeled 'con puntillo'. The piano staff has a bracket under the last three measures labeled 'asc.'. The bass staff has a bracket under the last three measures labeled 'V7'. There is a '3' written below the piano staff in the third measure, indicating a triplet.

Figura 27. Compás 69 del Preludio. Tomado de (Roland, 2008).

Esta nueva idea musical aparece en el compás 64 y varía a partir de las notas con puntillo, como indica Roland en su análisis, de modo que el compás 69 es una sucesión parecida a la del compás 36. También se puede observar que regresa a la armonía de los compases 5 y 6 pero con su melodía en otro registro (Roland, 2008, p.24).

Los compases 25, 36 y 64 previamente analizados, son considerados por otros analistas como temas independientes. Jakson Rolan, a través de su análisis, logra demostrar que estos temas son el resultado de la combinación de los dos motivos iniciales del Preludio (Roland, 2008, p.24). A continuación se analizará una sección del Acto III, "*Liebestod*", para conocer con mayor precisión el método que usaba Wagner para combinar sus motivos musicales.

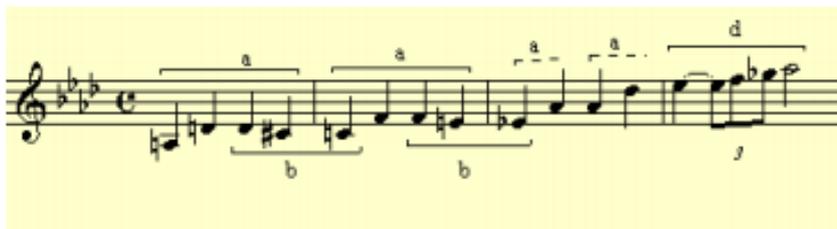


Figura 28. Compases de Liebestod. Tomado de (Artacho, 2007).

En estos compases se pueden observar los motivos (a),(b) y (d). La idea musical (a) corresponde al primer motivo del Preludio pero con intervalo de cuarta ascendente. Por otro lado, la célula del motivo (b) sigue siendo cromática y descendente, y el motivo (d) corresponde a un movimiento ascendente por grados conjuntos. Por último, se puede observar cómo interactúan los motivos de forma consecutiva. El motivo (a) se fragmenta y va ascendiendo hasta llegar al motivo (d) (Artacho, 2007, p.4).

Figura 29. Motivos en el Acto III, Liebestod. Tomado de (Artacho, 2007).

Según el análisis realizado, esta sección es de carácter polifónico. Todos los motivos sirven de contrapunto a la melodía principal (a). Se puede observar

que el contrapunto está basado en pequeñas células que acompañan a la melodía y sus variaciones. También aparece el motivo (d') ascendiendo de forma cromática y no diatónica como (d) (Alarcón, 2019, p.4).

The image shows a musical score for Act III of Liebeshod. It consists of five staves: Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Violin, and Cello. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Various motifs are labeled with letters: 'a', 'b', 'c', 'd', 'd'', and 'g'. The Flute staff has motifs 'c', 'a', and 'b'. The Oboe staff has motifs 'c', 'b', and 'a'. The Clarinet in B-flat staff has motifs 'g', 'b', and 'a'. The Violin staff has motifs 'g' and 'c'. The Cello staff has motifs 'a', 'd'', 'b', 'd', and 'd''.

Figura 30. Motivos en el Acto III, Liebeshod. Tomado de (Artacho, 2007).

En esta sección, cada que el motivo (a) aparece, un motivo (g) responde. Primero es tocado por el clarinete, luego el oboe y después por la flauta. En el ejemplo podemos ver como los motivos cambian de textura al ser tocadas por otros instrumentos. Esta vez el motivo (a) es tocado por la flauta y el motivo (g) por los violines (Artacho, 2007, p.7).

The image shows a musical score for Act III of Liebeshod, featuring Trompas and Chelos. It consists of three staves: Trompas (top), Chelos (middle), and Chelos (bottom). The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. Various motifs are labeled with letters: 'a', 'b', 'd', and 'd''. The Trompas staff has motifs 'b', 'b', 'a', and 'b'. The Chelos (middle) staff has motifs 'b', 'b', 'b', and 'b'. The Chelos (bottom) staff has motifs 'a', 'd'', 'b', 'b', 'd', and 'd''.

Figura 31. Motivos en el Acto III, Liebeshod. Tomado de (Artacho, 2007).

En este último ejemplo, el motivo (b) aparece después de un salto de quinta. Durante el análisis, el motivo (a) aparece después de un salto grande pero en esta ocasión es precedido por el motivo (b). Este motivo está agrupado en dos compases por la repetición de sí mismo. Más adelante, el motivo (a) deja de sonar en cuerdas y es precedido por el motivo (b) extendido (Artacho, 2007, p.7).

Como conclusión, se puede observar que los motivos analizados en Liebestod son similares a los del Preludio, aunque estos últimos presentan algunos cambios en su figuración rítmica e interválica. Por otro lado, se confirmó que Wagner conecta y relaciona un motivo con otro. Estas ideas musicales mantienen su individualidad, pero se complementan con otras, formando nuevas frases. Un dato adicional es cómo los motivos van cambiando en la instrumentación, dando diferentes texturas a la obra.

4.2.1.10 Los leitmotivos y la estructura del Preludio

A pesar que este trabajo no se basa en un análisis estructural de la obra. Esta sección permitirá entender la estructura que maneja Wagner en base a los motivos de la obra. Wagner se concentra en la continuidad, desarrollo o repetición parcial de las ideas musicales, de modo que, se enfoca más en la estructura interna de los motivos que en una forma musical tradicional.

Tabla 8. Estructura del Preludio de Tristán e Isolda.

sufrimiento y deseo	la mirada	el filtro de amor	la muerte	el cofre mágico	liberación por la muerte
1 _____ 17	17 _____ 24	25 _____ 28	28 _____ 32		
	32 _____ 36			36 _____ 44 <i>*la</i>	
		45 _____ 48	48 _____ 54		
	55 _____ 63				63 _____ 74 (y deseo) <i>*fa</i>
	74 _____ 83 (acorde de T.)				
83 _____ 89 (y la mirada)				89 _____ 94 <i>*la</i>	
	94 _____ 100				
101 _____ 106					

Tomado de (Roland, 2008).

En la figura se visualizan tres secciones con asteriscos que dividen las secciones del Preludio. Estos compases se destacan por el uso de una 4a aumentada que resuelve a la tercera del acorde. El clímax del Preludio sucede en el compás 80, sobre el acorde de Tristán (Roland, 2008, p.26).

Cabe mencionar que a pesar de encontrar los motivos distribuidos en la obra, estas ideas musicales se derivan unas de otras. Como resultado se obtienen motivos con mayor complejidad melódica. Según el análisis de Roland, un motivo no deja de ser independiente a pesar de su combinación con otros motivos. Por esta razón se puede conocer la forma estructural del Preludio (2008, p.25).

4.3 Sinfonía Alpina

Según la metodología de Luis Robles, existe otro tipo de recursos musicales que se puede analizar en las obras. Estos elementos pueden estar presentes en una obra y no siempre necesitan de un análisis, ya que puede caer en una mera descripción. No obstante, Robles aprueba su análisis desde el punto de vista psicológico de la obra, basado en tensión y distensión. Menciona el uso de recursos musicales que usa el compositor para provocar impacto en el oyente.

Para este trabajo se usarán secciones de las escenas 1,18 y 19. El objetivo es analizar exclusivamente la dinámica, la densidad rítmica, los cambios de métrica y las articulaciones, estos recursos musicales estarán marcados con mayor precisión en las partituras que se podrán encontrar en los Anexos. Los elementos analizados serán utilizados para musicalizar las pinturas “La habitación” y “El café nocturno”. Se pretende establecer diferencias entre los cuadros mediante los recursos que usa Strauss en su obra.

4.3.1 Escena 1: Noche

The image shows a page of a musical score for the 'Noche' scene of the Alpine Symphony. It features five staves for the string section: I. Violinen (vierfach), II. Violinen (vierfach), Bratschen (vierfach), Violoncelle (vierfach), and Contrabässe (vierfach). The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo). The notation includes various rhythmic patterns and articulations, with some notes marked with 'x' or 'y' symbols. The score is presented in a standard musical notation format with a key signature of one flat and a common time signature.

Figura 32. Escena “Noche” de la Sinfonía Alpina. Tomado de (IMSLP, 2008).

En los compases 1-12 Strauss anunció la noche mediante la melodía inicial y los registros de los instrumentos. Va desde los violines en su registro medio hasta el contrabajo en su registro grave. El fraseo hace uso de ligaduras durante toda esta sección. El tempo es lento y se mantiene en una dinámica entre *p* y *pp*. Strauss, usa un colchón armonía mediante la escala de Bb menor como notas pedales.

The image displays a musical score for the 'Night' scene of the Alpine Symphony. It features five staves: I. Violin (Die übrigen, vierfach), II. Violin (vierfach), Br. (geteilt), Violone (vierfach), and C.-B. (geteilt). The score is written in B-flat minor and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The title 'Eine Alpensinfonie' is visible at the bottom right of the score.

Figura 33. Escena “Noche” de la Sinfonía Alpina. Tomado de (IMSLP, 2008).

A medida que va avanzando la noche, las frases melódicas suben y bajan con mayor densidad rítmica evocando la llegada del día. El fraseo sigue siendo a través de ligaduras pero con cambios en las dinámicas. Conforme se acerca la escena del día predominan los instrumentos con registro agudo. Para observar con mayor detalle las dinámicas y cambios de tempo dirigirse a los Anexos.

Esta escena es la preparación para la tormenta que se avecina. Strauss simula este suceso mediante el uso del suspenso causado por la presencia de silencios y melodías que aparecen de forma súbita. Este primer compás empieza con un *trémolo* en la percusión, seguida de la melodía de la escena con una dinámica que va de un *piano* (p) a *pianísimo* (pp).

The image shows a page of a musical score for the scene "Calm before the storm" from the Alpine Symphony. The page is numbered 105 at the top. The tempo marking is "Immer langsamer." (Always slower). The instruments listed are: L. gr. Fl., I. Hob., B. Clar., I. Fag., Hörner (F), I. Viol., II. Viol., Violonc., and C. B. The score shows a tremolo in the percussion, followed by a melody that starts piano and becomes pianissimo. The score includes various articulations such as accents, staccato, and pizzicato.

Figura 36. Escena “Calm antes de la tormenta” de la Sinfonía Alpina. Tomado de (IMSLP, 2008).

En estos compases la densidad rítmica crece poco a poco, sin perder las notas pedales que acompañan al motivo de esta escena. La dinámica se mantiene en *pianissimo* pero aparecen *crescendos* y *decrescendos* en ciertas partes de la melodía. En esta sección Strauss usa articulaciones variadas como: acento, *staccato*, ligaduras y *pizzicato*.

The image displays a page of a musical score for the scene "Calma antes de la tormenta" from the Alpine Symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: 3 Kl. Fl., 2 gr. Fl., 2 Hob., Engl. H., Heckelph., Es-Clar., 2 B-Clar., C-Clar., 3 Fag. (I, II, III), Contrafag., and 4 Hörner (F). The tempo is marked "accelerando". The score shows four measures of music. Dynamics include "pp", "cresc.", and "molto cresc.". The bassoon part includes "trémolo" markings.

Figura 37. Escena “Calma antes de la tormenta” de la Sinfonía Alpina. Tomado de (IMSLP, 2008).

Esta figura representa a los 4 compases que anteceden a la escena de la tormenta. Si se va al Anexo se podrá observar que la escena 19 se anticipa desde los últimos 8 compases. Strauss utiliza articulaciones como: *staccato*, *pizzicato*, acentos y *trémolo*. Strauss presenta un juego con las dinámicas (p, pp, f, ff, *crescendo*, *decrescendo*). Aparece el *accelerando* y notas pedales con *trémolo* en el contrabajo. Como se puede ver en el ejemplo, Strauss se aleja de la calma con el uso de todos los recursos mencionados. No obstante, la evolución tímbrica de los instrumentos es fundamental para personificar cada escena de la obra.

4.3.3 Escena 19: Temporal, tormenta y descenso

Figura 38. Compases 5-8 de la escena “Temporal, tormenta y descenso” de la Sinfonía Alpina. Tomado de (IMSLP, 2008).

Esta figura corresponde a los primeros acordes de la escena 19. Si vemos en los Anexos se puede apreciar la transición entre las escenas 18 y 19. Esta nueva sección aparece con turbulencia con su dinámica *fortísimo* (ff) y el acompañamiento rítmico de la melodía principal. Al igual que en la escena 18, la percusión aparece de nuevo en esta primera escena. Por otro lado, se mantiene la nota pedal con *trémolo* en el contrabajo. Strauss utiliza algunas ideas rítmicas de la escena 18 para conectar una sección con otra. Esta escena se caracteriza por el cambio continuo de tonalidad y la presencia de densidad rítmica abundante.

5 Resultados

Como resultado final, se logró crear dos composiciones con elementos programáticos. Las dos obras se basaron en las descripciones de Vincent Van Gogh sobre sus cuadros: “La habitación” y el “Café nocturno”. Estas pinturas se musicalizaron de acuerdo al análisis armónico y temático de José Luis Robles sobre la obra de Wagner, “Tristán e Isolda”. Además, se utilizaron algunos elementos musicales de la “Sinfonía Alpina” de Strauss, los cuales permitieron crear el ambiente musical de cada pintura.

Otro factor que aporta a la musicalización de cada cuadro es el rango musical en el que se desarrollan las composiciones. Para esta sección se usó la relación psicológica de música y color de José Luis Caivano. Para “La habitación” se enfocó en un rango de notas medias, medias agudas según sus colores, en su mayoría claros. Para el “Café nocturno” se usó un rango medio-agudo y agudo que representa a los colores brillantes y claros del cuadro. Se usaron diferentes instrumentos en base al rango y las características tímbricas que necesita cada pintura.

5.1 Las notas musicales en los cuadros de Van Gogh

5.2

Como primer paso previo a la composición, se asignaron notas musicales a los colores encontrados en los cuadros “La habitación” y el “Café nocturno”. Para esta primera tarea, se usó el círculo cromático de Itten y Pope mencionado en el artículo de José Luis Caivano. Las composiciones de las pinturas están basadas en musicalizar los pares de colores complementarios que usó Van

Gogh en sus dos cuadros. Además, se añade la nota del color amarillo limón que se encuentra muy presente en las dos obras pictóricas.



Figura 39. Los colores de los cuadros “La habitación” y el “Café nocturno” en el círculo de color de Itten y Pope.

5.3 Los leitmotivos de Wagner en los cuadros de Van Gogh

Una vez identificadas las notas musicales de los cuadros, se determinaron 4 leitmotivos para cada pintura. Estas ideas musicales se tomaron de la obra “Tristán e Isolda”. Cada leitmotiv seleccionado está relacionado con las emociones que buscaba evocar Vincent Van Gogh en sus obras pictóricas. Es importante mencionar que cada leitmotiv está conformado en su mayoría por las notas musicales encontradas en los cuadros, de modo que algunos intervalos fueron cambiando para dar prioridad a las notas de las pinturas. A continuación se enlistan los leitmotivos de cada pintura por separado.

5.3.1 Leitmotivos de “La habitación”



Figura 40. Descanso e invocación del sueño.

Este motivo se obtuvo de “Himno a la noche” de Wagner. Para este motivo se usaron todas las 7 notas musicales encontradas en el cuadro de Van Gogh. Como se puede observar en la figura 42 las notas importantes están ubicadas en los tiempos fuertes de cada compás. En este nuevo motivo fue necesario cambiar los intervalos para que se ajusten a las notas primordiales. Al final de su presentación aparece el primer clímax de la composición. Es así que este motivo conduce al sueño del dormitorio.



Figura 41. Llegada del sueño.

La llegada del sueño corresponde al motivo del “Sueño” de Wagner. Se usan las notas (C,E,Bb) como las más importantes, incluso la armonía gira en torno a estas tres notas. Esto se debe a que Van Gogh declara que el sueño es provocado por los colores más extensos en la pintura. Esto corresponde a los colores: rojo (C), amarillo (E) y violeta pálido (Bb).



Figura 42. Embellecimiento del sueño profundo.

Este motivo proviene de “Poción de amor” de Wagner. En la composición se mantuvo el mismo salto interválico, dando prioridad a las notas del cuadro de Van Gogh. En la composición este motivo induce a un sueño dulce que se vuelve eterno debido a su calidez.



Figura 43. Éxtasis del sueño imperecedero.

El motivo éxtasis del sueño imperecedero se obtuvo de “Éxtasis” de Wagner. A pesar de no empezar con notas características de la pintura cumple con la mayoría de notas encontradas en “La habitación”. Este motivo es la consecuencia del embellecimiento del sueño. Corresponde al segundo clímax de la composición.

5.3.2 Leitmotifs del “Café nocturno”

Los leitmotifs que se usaron para este cuadro se relacionaron con aquellas ideas musicales de Wagner que evocan la desgracia, el dolor, la angustia y el tormento de los amantes. En el Café nocturno se usan estos leitmotifs para

despertar el ambiente de un café que arruina y vuelve loco a cualquiera que entre a ese lugar, de tal forma que se escribirá al lado de los motivos, las emociones que despierta el cuadro, según el motivo original de Wagner.

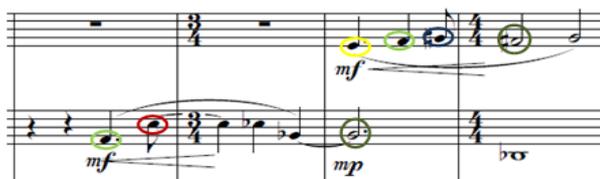


Figura 44. Angustia del ambiente sombrío del café.

Este motivo proviene del motivo 8 de Dolor y Deseo y se cambiaron sus intervalos para dar prioridad a los colores del cuadro. El motivo mantiene la dirección y ubica a estas nuevas notas en los tiempos fuertes de los compases. Se introduce el ambiente lúgubre del “Café nocturno”.

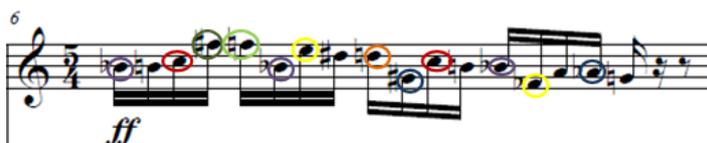


Figura 45. Locura en el “Café nocturno”.

El motivo original es “La cólera” y como se vio en el análisis está compuesto por varios saltos ascendentes y descendentes. Para este nuevo motivo se mantuvo la rítmica pero se cambiaron los saltos por el de cuarta aumentada ascendente. Este cambio se dio para representar la lucha de los colores complementarios en el cuadro y alude a la locura de las personas en el café nocturno.



Figura 46. Miedo e intriga de los pilluelos dormilones.

Este motivo es conocido como “Fatalidad e impresión” en la obra de Wagner. Para la composición del Café nocturno se ha utilizado este motivo por fragmentación, utilizando los mismos intervalos. Este motivo representa las emociones de los pilluelos dormilones dentro del “Café nocturno”.

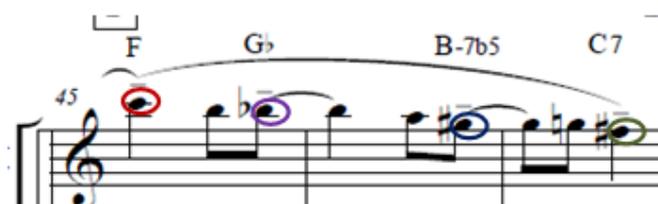


Figura 47. La ruina de los pilluelos dormilones en el Café nocturno.

Este motivo es conocido como Tristán herido, se lo utiliza con los mismos intervalos pero con rítmica distinta para representar a los “pilluelos dormidos”. En la composición, su articulación simula a las personas que han bebido. Este motivo, al igual que los otros, enfatiza los colores del cuadro. En cuanto a sus notas, se usó el color violeta (Bb) y el azul (G#) propios de los pilluelos en la pintura de Van Gogh. Además, los colores de los pilluelos están acompañados por los colores verde (F#) y rojo (C). Estos colores representan las terribles pasiones humanas, según la descripción de Van Gogh.

5.4 Estructura de las composiciones

La estructura de las dos composiciones es libre pero condicionada por la aparición de los leitmotivs. Esta estructura está fundamentada en el análisis del Preludio de “Tristán e Isolda”. En la partitura se los puede identificar por los argumentos programáticos que van acompañados por letras que anuncian la entrada de un nuevo motivo. Algunos motivos aparecen al mismo tiempo. Además, la estructura está basada en las características sonoras y el desarrollo de varios elementos musicales usados en la “Sinfonía Alpina” de Strauss.

Tabla 9. Estructura de “La habitación”.

Descanso e invocación del sueño	Llegada del sueño	Embelllecimiento del sueño profundo	Éxtasis del sueño imperecedero
1_____21	22_____29	30_____35	37_____42
		43_____44	46_____48

Tabla 10. Estructura del “Café nocturno”.

Angustia en el ambiente sombrío del café	Locura en el café nocturno	Miedo e intriga de los pilluelos dormilones	La ruina de los pilluelos dormilones en el café nocturno
1_____11	6, 12	14_____34	45_____52
57_____64	54,62		

5.5 La armonía en los temas

Para esta sección se utilizó la armonía y estructura de los acordes de Tristán e Isolda. Como se menciona en el análisis, esta obra se caracteriza por las modulaciones constantes y falta de reposo en la obra. Su armonía demuestra el anhelo y deseo de los amantes. Esta característica es usada en los cuadros en diferente contexto. Para “La habitación” la armonía representa el descanso interminable, en cambio para el “Café nocturno”, simboliza la locura y el ambiente maléfico del café.

Las modulaciones se producen entre tonalidades cercanas y lejanas. Estas se dan de acuerdo al movimiento melódico de los motivos. En cuanto a los acordes, se usaron acordes de función dominante, sustitutos tritonales, dominantes secundarios, acordes disminuidos y acordes dentro de una tonalidad específica. En los Anexos se podrá observar con mayor detalle el uso de la armonía.

La habitación
Sueño inquebrantable Janeth Chacón

Lento [A] Descanso e invocación al sueño

The musical score consists of two systems. The first system is for Flute and Piano. The Flute part begins with a 'dolce' marking and a 'pp' dynamic. The Piano part has a 'p' dynamic. The score shows a modulation from C major to E major, indicated by a yellow circle around the 'E' chord symbol. Another modulation is shown with a purple circle around the 'Bb' chord symbol. The score includes dynamic markings like 'pp', 'p', 'mp', and 'mf'.

Figura 48. Modulaciones por terceras en la sección A de “La habitación”

D La ruina de los pilluelos dormilones en el café nocturno

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura 49. Sección D del “Café nocturno”. Las tonalidades corresponden a los colores de la pintura de Van Gogh.

6 Conclusiones y Recomendaciones

Este proyecto logró cumplir con los objetivos planteados en la metodología. Se pudo obtener las composiciones de “La habitación” y “Café nocturno” mediante la música programática y la relación nota-color de Caivano. El primer objetivo del proyecto se cumplió mediante el estudio profundo del arte de Van Gogh. Se indagó en sus influencias e ideologías reflejadas en sus pinturas. Además se hizo énfasis en el análisis pictórico enfocado en el color de cada cuadro. Este proyecto utiliza las cartas de Van Gogh para entender la psicología atrás de los cuadros.

Más allá del estudio de la pintura, el estudio de la relación nota-color fue muy importante. Se logró encontrar un círculo nota-color basado en el principio del uso de colores complementarios, los mismos que están presentes en los cuadros de Vincent Van Gogh. Además, se usó la relación psicológica de la saturación del color y la altura de los sonidos (graves o agudos). La relación

ante mencionada ayudó a elegir la instrumentación de las composiciones y el rango límite aproximado de cada pieza musical dependiendo de los colores encontrados en las pinturas. Por otro lado, si se busca profundizar en esta relación, se recomienda hacer un estudio por octavas, dependiendo de la saturación de un mismo color. En este proyecto se hace una aproximación no exacta del rango musical, basada en el timbre y tesitura de los instrumentos. Este segundo objetivo específico se cumplió con lo antes mencionado y el estudio de la relación de la pintura y la música en la época del pintor holandés.

Como se puede ver se relacionaron diferentes elementos para lograr conectar a la pintura y a la música. Musicalizar un cuadro puede ser complejo, debido a la cantidad de información que se debe conocer para conectar de forma correcta estas dos artes. Sin embargo, este proyecto usa la música programática en base a la información obtenida en los dos primeros objetivos específicos. Para esta tercera sección se estableció las características de la música programática y se analizó dos composiciones dentro de esta clasificación musical, lo que permitió detallar las herramientas que se usarían en la composición musical de los cuadros de Van Gogh. Es así que se cumplió con el tercer objetivo específico. Una vez que se cumplió con los objetivos específicos se dio paso a las composiciones de cada cuadro, aplicando toda la información recopilada anteriormente.

Como se puede observar este tipo de trabajos requiere de un trabajo arduo, sobre todo encontrando la conexión entre una pintura y un género musical o compositor en específico. Para facilitar el trabajo se recomienda encontrar el objeto, emoción o colores que se busca musicalizar, ya que no hay necesidad de usar todos los elementos o colores, a menos que la descripción del pintor sugiera lo contrario. Siempre se debe tomar atención al deseo del artista. Estas descripciones son las guías que permitirán encontrar un estilo musical con el cuál conectar las pinturas. No obstante, es importante tomar en cuenta la línea

de tiempo entre la música y la pintura. También se puede conectar a los pintores y a los músicos a través de su ideología o emociones encontradas en sus trabajos artísticos, de modo que se puede musicalizar cualquier pintura si se encuentra de forma objetiva una conexión verdadera.

Para terminar, este trabajo ha permitido conocer varios datos alrededor de las relaciones entre varios pintores y la música. Lo que permitirá musicalizar más cuadros que busquen esta conexión. Además de las distintas formas de relacionar la nota y el color, sobre todo el uso de distintos círculos nota-color que, a pesar que sean subjetivos desde el punto de vista de cada autor, es una herramienta para componer obras musicales en base a los colores de los cuadros.

De modo que puede simplificar el trabajo, ya que puede musicalizar un argumento, sin necesidad de asignar una nota musical a cada color dentro de una pintura.

Referencias

- 50Minutos. (2017). *Vincent Van Gogh : Un Genio Atormentado*. Obtenido de [versión electrónica]: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/udlap/detail.action?docID=5151812>
- Alarcón, J. (2019). Referencias literarias a través del poema sinfónico: Till Eulenspiegel de Richard Strauss / Literary references through the symphonic poem: Richard Strauss' Till Eulenspiegel. *ARTSEDUCA* (22), 110-123. Obtenido de: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/artseduca/article/view/3725>
- Artacho, A. (2007). *DEL ANÁLISIS FENOMENOLÓGICO A LA PERCEPCIÓN CRÍTICA EN EL LIEBESTOD DE WAGNER*. Obtenido de http://ommalaga.com/Conservatorio/Textos/Del_analisis_fenomenologico_a_la_percepcion_critica_en_el_Liebestod.pdf
- Bennett, T. (2012). *Harmonic Analysis: Wagner's Prelude to Tristan und Isolde, Act I*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Pwk3BKipjtQ>
- Berezhnoy, I., Postam, E. y van den Herik, J. (2006). *Computer analysis of Van Gogh's complementary colours*. Obtenido de <https://ericpostma.nl/publications/BerezhnoyPostmaHerik2007.pdf>
- Bravo, J. (2018). *VIDA Y OBRA VINCENT VAN GOGH*. Obtenido de <http://infografias.elmercurio.com/20180623-VA-vincentvangogh/>
- Caivano, J. (1994). *Color and Sound:Physical and Psychophysical Relations*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/232448756_Color_and_Sound_Physical_and_Psychophysical_Relations
- Caivano, J. (1995). *Sistemas de orden del color*. Obtenido de <http://www.forma.forma-color.org/biblio/Caivano.pdf>
- Caivano, J. (2003). *Sinestesia visual y auditiva: la relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico*. Obtenido de https://www.academia.edu/7081101/_2003_Sinestesia_visual_y_auditiva

_la_relaci%C3%B3n_entre_color_y_sonido_desde_un_enfoque_semi%C3%B3tico

- Campmany, N. (2020). *Cuaderno del Taller del color*. Obtenido de http://disseny.recursos.uoc.edu/materials/taller-color/wp-content/uploads/sites/18/2020/02/PID_00267654_Cuaderno_del_Taller_color.pdf
- Cardona, J. (2018). "LA FORMA DE LAS RUINAS" *Paralelismos discursivos entre la novela y el poema sinfónico*. Obtenido de https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/12992/JuanSebastian_CardonaOspina_2018.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Chávez, J. (2013). El interior expuesto. Sobre la habitación de Van Gogh en Arlés (óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm, 1888). *Iconofacto, Vol.9*, 193-213. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204340>
- Cordero, F. (1882). "Tristán e Isolda". Un análisis del drama musical de Richard Wagner. *Circular de la clase de canto y tiempos musicales*, 23(469), 126-131. Obtenido de <https://www-jstor-org.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/stable/3358508?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=singing+class+circular+Tristan+and+Isolde+an+analysis+of+Richard+Wagner%27s+music-drama&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dsinging%2Bc>
- Cultural S.A. (s.f.). *Wagner, Richard*. Obtenido de AULA.
- Edexcel. (2013). *Wagner Prelude Tristan und Isolde*. Obtenido de https://qualifications.pearson.com/content/dam/pdf/A%20Level/Music/2013/Unit_6_4__Wagner__Prelude_to_Tristan_und_Isolde.pdf
- Etapé, V. (2016). *Los acordes de Tristán*. Obtenido de (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/392692/veim2de3.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- García, C., Piquer, F. y Bensa, T. (2018). MÚSICA VISUAL: DE LOS ÓRGANOS DE COLOR A LOS PRIMEROS ORDENADORES*. *AusArt*

- Journal for Research in Art*, 6(1), 125-138. Obtenido de DOI: 10.1387/ausart.19463
- Gilabert, E. y Pérez, J. (2010). Color y música: Relaciones físicas entre tonos de color y notas musicales. *43(4)*, 267-274. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6817769>
- Giovanni, A. (2017). *Sinfonía Alpina*. Obtenido de <https://sonfuturo.files.wordpress.com/2016/10/ensayos-generales-abiertos-temporada-16-17.pdf>
- González, M. (2019). *Métodos de Investigación*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Goffette, M. (2007). La problématique des leitmotive dans "Tristan und Isolde" de Richard Wagner. *Revue belge de Musicologie*, 61, 127-150. Obtenido de <https://www-jstororg.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/stable/25486017?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=la+problematique+des+leitmotive+dans+Tristan+und+Isolde+de+Richard+Wagner&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dla%2Bproblematique%2Bdes>
- Gogh, V. The Bedroom. *Collection*. Van Gogh Museum , Amsterdam. Obtenido de <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection?q=&Artist=Vincent+van+Gogh&Type=painting>
- Gray, T. (1988). Wagner, the Overture, and the Aesthetics of Musical Form. *19th-Century Music*, 12(1), 3-22. Obtenido de doi:10.2307/746606
- Guzmán, R. (2019). LA MUERTE DEL GUERRILLERO: ANÁLISIS MÚSICO GRÁFICO. *Index, Revista De Arte Contemporáneo(7)*, 58-66. Obtenido de: <http://revistaindex.net/plugins/generic/pdfJsViewer/pdf.js/web/viewer.html?file=http%3A%2F%2Frevistaindex.net%2Findex.php%2Findex.php%2Fdownload%2F175%2F115%2F>
- Heisterman, M. y Weinstock, J. (2007). *Tristan und Isolde*. Obtenido de <https://www.laits.utexas.edu/tristan/motives.php>
- ICN Diario. (2015). *Europa rinde homenaje a Vincent Van Gogh en el 125 aniversario de su muerte*. Obtenido de

- <https://www.icndiario.com/2015/08/europa-rinde-homenaje-a-vincent-van-gogh-en-el-125-aniversario-de-su-muerte/>
- Itten, J. (1961). *Johannes Itten Arte del color*. Obtenido de <https://wiki.ead.pucv.cl/images/3/33/El-Arte-Del-Color-Johannes-Itten.pdf>
- Kleinertz, R. (2008). Liszt, Wagner y la "forma en despliegue": «Orpheus» y la génesis de «Tristán e Isolda». *Quodlibet: revista de especialización musical* (40), 127-150. Obtenido de Revista de especialización musical: https://ebuah.uah.es/xmlui/bitstream/handle/10017/45480/liszt_kleinertz_QB_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Lasky, J. (2017). *Program music*. Obtenido de <https://eds-a-ebscobhost-com.bibliotecavirtual.udla.edu.ec/eds/detail/detail?vid=0&sid=a3fe56f6-4a75-4e9e-bad0-47a67c1fff4f%40sdc-v-sessmgr03&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT1lZHMtbGI2ZQ%3d%3d#AN=87996953&db=ers>
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. Obtenido de https://www.academia.edu/4546514/Diccionario_Oxford_de_la_M%C3%BAsica_FCE
- Layden, T. (2005). *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*. Obtenido de (Tesis Doctoral). Universidad de Barcelona: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/36687>
- Lázara, J. (2018). *257 INTRODUCCIÓN AL EXPRESIONISMO POR EL PROF. JUAN LÁZARA*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=9-RxBXFAk2o>
- Lowe, L. (2000). *The post-impressionists. Van Gogh. [Película documental]*. País: Eagle Rock Entertainment Ltd.
- López, R y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música*. (1.^a Ed.). [Versión electrónica] Obtenido de https://ia800204.us.archive.org/11/items/ruidolibrebibliografia/LopezCano&SanCristobal_invetigacion-artistica-en-musica.pdf

- Martin, N. (2008). The Tristan Chord Resolved. *Intersections*, 28(2), 6-30. Obtenido de <https://www.erudit.org/fr/revues/is/2008-v28-n2-is2953/029953ar.pdf>
- Mayorga, I. (2019). *Pinturas musicales: composición de dos obras de rock progresivo sobre los cuadros Le palais de papes, Avignon de Paul Signac y El grito de Edvard Munch, mediante la aplicación del sistema sonocromático de Neil Harbisson y la teoría del color de Wassily Kandinsky.* Obtenido de <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/11216/1/UDLA-EC-TLMU-2019-41.pdf>
- Morgan, R. (1994). *La música del siglo XX.* Madrid, España: Akal
- Museo Nacional del Prado. (2013). *El caso del "post-impresionismo": la búsqueda de un estilo y el fracaso de una etiqueta.* Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=aBVjmtx4xPY>
- Peña, P. (2008). *Manual Básico de Historia del Arte.* Obtenido de [versión electrónica]: [https://www3.unex.es/publicaciones/files/1562-Manual%20b%C3%A1sico%20de%20Historia%20del%20Arte%20\(2018\).pdf?fbclid=IwAR0WkusaxkMPAVsDIwWUCMpRhjzww9fAXfqvxAODM2q9DgLRWf5fBlzLSjg](https://www3.unex.es/publicaciones/files/1562-Manual%20b%C3%A1sico%20de%20Historia%20del%20Arte%20(2018).pdf?fbclid=IwAR0WkusaxkMPAVsDIwWUCMpRhjzww9fAXfqvxAODM2q9DgLRWf5fBlzLSjg)
- Pons, C. (2014). *Comportamiento acústico de los comportamientos de percusión en la Orquesta.* Obtenido de <https://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/252627/PF%20Cr%C3%ADstian%20Pons%20Gil.pdf?sequence=1>
- Ramón, J. (2010). *LA NATURALEZA EN LA MÚSICA.* Obtenido de https://www.upm.es/sfs/Rectorado/Gerencia/Asociacion%20del%20PDI%20Jubilado/LA_NATURA...pdf
- Rimoch, D. (2016). *Tristan und Isolde de Richard Wagner. Pro opera*(1), 40-43. Obtenido de https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2019/11/ENE-FEB-2016_compressed.pdf
- Rodriguez, O. (2013). *La traducción de los libretos de ópera Tristán e Isolda de Richard Wagner.* Obtenido de

- https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123463/OlaiaRodriguezLopez_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rokas, L. (s.f.). *Documental sobre Wagner (1999)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=X2rDZ9i57Wg>
- Roland, J. (2008). LEITMOTIVE Y FORMA EN EL “PRELUDIO” DE TRISTÁN*. *Quodlibet* (41), 17-32. Obtenido de https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/45491/leitmotive_jackson_QB_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Roque, G. (1997). *Van Gogh, teórico del color*. Obtenido de DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1997.70.1789>
- Santos, S. (2010). *Música general*. Obtenido de [versión electrónica] : <https://elibro.net/es/lc/udla/titulos/36353>
- Sanz, J. (2013). *Richard Wagner. Análisis del prelude de Tristán e Isolda*. Obtenido de https://www.academia.edu/8665819/Richard_Wagner_An%C3%A1lisis_del_preludio_de_Trist%C3%A1n_e_Isolda
- TEDGlobal. (2012). *Neil Harbisson: Escucha el color*. Obtenido de https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color/transcript?language=es
- TEDx Talks. (2017). *The relationship between color and music | Siana Altiise | TEDxPeachtree*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=TsGY7IQdRNs>
- Toner, F. (1981). *Tristan und Isolde de Wagner: una transformación de la Leyenda medieval*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/311629415_Wagner's_Tristan_and_Isolde_A_Transformation_of_the_Medieval_Legend
- Utopía. (2014). *Johannes Itten*. Utopía. (1), 10-15. Obtenido de https://issuu.com/orlandomora33/docs/utopia_revista3

- Van Gogh, V. (1998). *CARTAS A THÉO*. Obtenido de https://www.academia.edu/30633227/vincent_van_gogh_cartas_a_theo_pdf
- Van Gogh, V. (2020). *Cartas a Théo*. Obtenido de [versión electrónica]: <https://elibro.net/es/ereader/udla/127183>
- Vicente, J. (2019). *TALLER sobre EL COLOR y su MEDICIÓN*. Obtenido de http://oa.upm.es/42855/1/Taller_sobre_el_color_y_su_medicion.pdf
- Veldhorst, N. (2018). *VAN GOGH and Music A SYMPHONY IN BLUE AND YELLOW*. Yale University Press.
- Wescott, A. (2017). *Vincent van Gogh's Night Cafe, 1888*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=zKAnlz__hRc
- Zumbado, M. (2020). *Arte Moderno: Expresionismo*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XhcAX29sMbU>

ANEXOS

Resumen de Tristán e Isolda

Tristán, sobrino del Rey Mark de Cornwall-Inglaterro, mata a Morold, el prometido de la princesa Isolda de Irlanda. Durante la batalla Tristán es herido de gravedad por la espada envenenada de Morold. Es así que Tristán, bajo el nombre de Tantris, busca a Isolda para sanar sus heridas. Isolda era la única que podía curarlo, ya que fue ella quien creó el veneno en la espada de su prometido. Isolda cura a Tristán pero reconoce a Tantris como el asesino de Morold. Isolda pretende vengar su muerte. Sin embargo, Tristán e Isolda se enamoran profundamente y se ven obligados a ocultar su amor. Tiempo después, Tristán es enviado por el Rey Mark para afianzar la paz entre Inglaterra e Irlanda. Este trato se consolida con el matrimonio entre el Rey Mark e Isolda (Rodríguez, 2013, pp.28-29).

Primer Acto

Isolda navega por el mar con destino a Inglaterra. La princesa Irlandesa se encuentra enfadada por su matrimonio con el Rey Mark y el menosprecio por parte de Tristán. Isolda, llena de cólera, acude a su doncella, Brangania, para conseguir una poción venenosa y así vengarse de Tristán. Tristán bebe la pócima y agradece a Isolda por su generosidad. Isolda arrepentida toma lo que resta de la copa. Sin embargo, su doncella había cambiado el veneno por una poción de amor. Isolda y Tristán declaran su pasión por el otro y esperan la muerte con la llegada a Inglaterra (Rodríguez, 2013, p.28).

Segundo Acto

El Rey Mark y sus caballeros salen a la caza. Isolda con ayuda de su doncella, Brangania, llama a Tristán a un encuentro en los jardines del Rey. Brangania y Kurwenal, escudero de Tristán, advierten a Isolda sobre una posible trampa del Rey Mark y su caballero Melot. A pesar de la advertencia, al caer el sol Isolda y Tristán se encuentran una vez más para despertar su amor. De forma repentina, Isolda y Tristán se ven descubiertos por Melot y el Rey Mark. Tras una conversación, el Rey acusa de traición a Tristán. Es así que Melot arremete contra Tristán causándole heridas de muerte (Rodríguez, 2013, p.30).

Tercer Acto

El caballero herido reclama a su amada. Kurnewal llama a Isolda al Jardín del castillo de Kareol con esperanza que cure a Tristán. A lo lejos, el escudero divisa la llegada de Isolda. Tristán lleno de felicidad espera a Isolda para poder morir en sus brazos. El rey Mark llega a Kareol con Melot y Brangania. En ese momento se desata una batalla entre Kurnewal y Melot, llevando a los dos caballeros a la muerte. Brangania confiesa haber dado de beber a la pareja una poción de amor para evitar sus muertes. El rey Mark, afligido por lo sucedido, bendice la unión entre los amantes. Isolda desorientada mira el rostro feliz de su amado y se entra a la muerte (Rodríguez, 2013, p.30).

Dedicated with gratitude to Count Nicolaus Seebach
and the Royal Kapelle in Dresden

Eine Alpensinfonie

RICHARD STRAUSS, OP. 64

Nacht.
Lento.

1

2 B-Clarinetten.
pp

Baßclarinette.
(B)
pp

I.
3 Fagotte.
pp

II. III.
pp

2 Hörner. III.
(B) IV.
pp

4 Posaunen.
pp
marcato

I. Baßtuba.
pp
marcato

I. Violinen.
(vierfach)
pp
(mit Dämpfer)

II. Violinen.
(vierfach)
pp
(mit Dämpfer)

Bratschen.
(vierfach)
pp
(mit Dämpfer)

Violoncelle.
(vierfach)
pp
(mit Dämpfer)

Contrabässe.
(vierfach)
pp
(mit Dämpfer)

5 Allmählich ein wenig bewegter.

(II. muta in III. gr. Fl.)

2 kl. Fl. (II. muta in III. gr. Fl.)

I. 3 Hob. II. III.

Heckelph.

Es-Clar.

I. II. 8 Fag. III.

Contrafag.

(F) 4 Hörner (B)

(B) 4 Trpt. (Es)

Glockenspiel.

(3 Soli)

I. Viol. (Die übrigen) (vierfach)

II. Viol. (vierfach)

Br. (geteilt)

Violonc. (vierfach)

C. B. (geteilt)

The score is written for a large orchestra. It includes parts for two piccolo flutes (with a second flute part marked as a change from second to third octave), three oboes, two clarinets, three bassoons, a contrabassoon, four horns (F and B), four trumpets (B and Es), a glockenspiel, three solo violins, four violins (divided into first and second), four violas, a divided brass section, four violoncellos, and a divided double bass section. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allmählich ein wenig bewegter'. There are several red and purple annotations on the score, including circles around notes and lines connecting notes across staves.

6

I. 3 gr. Fl. *cresc.*
 II. III. *cresc.*
 I. 3 Hob. *cresc.*
 II. III. *cresc.*
 Heckelph. *cresc.*
 Es-Clar. *cresc.*
 2 B-Clar. *p* *cresc.*
 I. II. 3 Fag. *cresc.*
 III. *cresc.*
 Contrafag. *cresc.*
 (F) 4 Hörner *p* *cresc.*
 (B) *cresc.*
 (B) 4 Trpt. *cresc.*
 (Es) *cresc.*
 Baßtuba. *pp* *cresc.*
 Kl. Trom. *pp* *cresc.*
 (3 Soli.) *mf* (mit Dämpfer) *cresc.*
 I. Viol. (vierfach) *mf* *cresc.*
 II. Viol. (vierfach) *cresc.*
 Br. (geteilt) *cresc.*
 Violonc. (vierfach) *cresc.*
 C.-B. (geteilt) *cresc.*

Kl. Fl.
 I.
 3 gr. Fl.
 II. III.
 3 Hob.
 Heckelph.
 Es-Clar.
 2 B-Clar.
 Baßclar. (B)
 I. II.
 3 Fag.
 III.
 Contrafag.
 (F)
 4 Hörner.
 (B)
 (B)
 4 Trpt.
 (C)
 2 Pos. I.
 II.
 Baßtuba.
 Kl. Trom.
 Gr. Trom.
 2 Harfen.
 I. Viol. (vierfach)
 II. Viol. (vierfach)
 Br. (geteilt)
 Violonc. (vierfach)
 C.-B. (geteilt)

cresc.
marcato
gliss.
 III. (in C)
 (Dämpfer weg)

This page of a musical score is for a symphony orchestra. It contains 24 staves, each with a specific instrument or group of instruments. The instruments listed on the left are: Kl. Fl. (1), 3 gr. Fl. (2), 3 Hob. (3), Heckelph. (1), Es-Clar. (1), 2 B-Clar. (2), Baßclar. (B) (1), 3 Fag. (3), Contrafag. (1), 4 Hörner. (4), 4 Trpt. (4), 2 Pos. (2), Baßtuba. (1), Kl. Trom. (1), Gr. Trom. (1), 2 Harfen. (2), I. Viol. (vierfach) (4), II. Viol. (vierfach) (4), Br. (geteilt) (2), Violonc. (vierfach) (4), and C.-B. (geteilt) (2). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.*, *marcato*, and *gliss.*. There are also performance instructions like "(Dämpfer weg)". The music is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

103 Tranquillo.

2 gr. Fl. *dim. pp*

I. Hob. *f dim. p*

Engl. H. *pp dim.*

Heckelph. *pp dim.*

2 B-Clar. *dim. pp dim.*

Contrafag.

2 Hörner III (F) IV (B) *p (mit Dämpfer) pp*

4 Tenortuben (F) *p (mit Dämpfer) pp*

I. Baßuba.

I. Viol. *p*

II. Viol. *p*

Br. *ppp*

Violonc. *(geteilt) p*

C-B. *ppp*

calma antes de la tormenta
Stille vor dem Sturm.

Immer ruhiger.

Siempre más tranquilo

3 gr. Fl. *pp* (III. gr. Flöte muta in II. kl. Flöte)

Engl. H. *ppp*

Heckelph. *pp*

Melodia
I. B-Clar. *pp*

3 Trpt. (C) *pp*

I. Pauker. *pp*

Gr. Trom. *pp (mit Paukenschlägeln)*

I. Viol. *(dreifach) pp*

II. Viol. *(dreifach) pp*

Br.

Violonc.

C-B.

Staccato

Melodia

104

I. gr. Fl.

I. Hob.

Melodie
Engl. H.

I. B. Clar.

2 Fag.

Contrafag.

4 Hörner
(F)

I. Viol.

II. Viol.

Br.

Violonc.

C-B.

Handwritten annotations in red ink: *p esp.*, *pp*, *p*, *dim.*, *pp*, *mit Dämpfer*, *(dreifach)*.

mas lento y más lento

105

Immer langsamer.

I. gr. Fl.

I. Hob.

I. B. Clar.

Melodie
I. Fag.

4 Hörner
(F)

I. Viol.

II. Viol.

Violonc.

C-B.

Handwritten annotations in red ink: *pp*, *pizz.*, *pp*.

momento de tensión

Lebhafter.

melodia repentina

→ más vivo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- 1. kl. Fl.** (First Clarinet): Starts in measure 107 with a *p* dynamic.
- 2. gr. Fl.** (Second Clarinet): Starts in measure 107 with a *pp* dynamic.
- 2. Hob.** (Two Bassoons): Starts in measure 106 with a *pp* dynamic.
- Engl. H.** (English Horn): Starts in measure 107 with a *pp* dynamic.
- Heckelph.** (Horn): Starts in measure 107 with a *pp* dynamic.
- Es-Clar.** (E-flat Clarinet): Starts in measure 107 with a *pp* dynamic.
- 2 B-Clar.** (Two B-flat Clarinets): Starts in measure 106 with a *f* dynamic.
- C-Clar.** (C Clarinet): Starts in measure 107 with a *pp* dynamic.
- 3 Fag.** (Three Bassoons): I, II, and III parts, starting in measure 107 with a *pp* dynamic.
- 4 Hörner (F)** (Four Horns in F): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic.
- 4 Tenorhorn (B)** (Four Tenor Horns in B): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic, marked "(mit Dämpfer)".
- 4 Trpt. (C)** (Four Trumpets in C): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic, marked "(mit Dämpfer)".
- 1. Pauker.** (First Drummer): Starting in measure 107 with a *mf* dynamic, marked "(mit Paukenschlägein)".
- Gr. Trom.** (Great Trombone): Starting in measure 107 with a *mf* dynamic, marked "(mit Paukenschlägein)".
- I. Viol.** (First Violin): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic.
- II. Viol.** (Second Violin): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic.
- Br.** (Cello): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic.
- Violonc.** (Double Bass): Starting in measure 107 with a *pp* dynamic, marked "arco".

1. kl. Fl.

2 gr. Fl.

2 Hob.

Engl. H.

Heckelph.

Es-Clar.

2 B-Clar.

C-Clar.

3 Fag.

4 Hörner (F)

(B)

4 Tenortuben (F)

4 Trpt. (C)

I Pos. (mit Dämpfer)

I Pauker.

II Pauker.

Gr. Trom. (gewöhnlich)

Windmaschine

I. Viol.

II. Viol.

Br.

Violonc.

C-B.

mayor densidad ritmica

Entra con fuerza desde la Escena 18.

Gewitter und Sturm, Abstieg.

110

Schnell und heftig.

Rápido y violento

a 2

2 kl. Fl. (Flutterzunge) *ff*

2 gr. Fl. D *ff*

Es-Clar. D (Dämpfer weg) *ff*

4 Trpt. (C) (Dämpfer weg) *ff*

4 Pos. *ff*

2 Baßtuben. *ff*

I. Pauker. *ff*

II. Pauker. *ff*

Gr. Trommel. (gewöhnlich) *ff*

Windmaschine. *f* dim. *f* dim. dim.

Orgel. *ff* (volles Werk) *ff*

I. Viol. *ff*

II. Viol. *ff*

Br. *ff*

Violone. *ff*

C-B. *ff*

2 gr. Fl. D
 2 Hob. D
 Engl. H.
 Heckelph.
 Es-Clar. D
 2 B-Clar.
 C-Clar. D
 3 Fag.
 Contrafag.
 4 Hörner (F) I, II, III, IV
 4 Tenortuben (B), (F)
 4 Trpt. (C)
 1. Pos.
 2 Baßtuben.
 Gr. Trommel.
 Windmaschine.
 Orgel.
 I. Viol.
 II. Viol.
 Br.
 Violonc.
 C. B.

The musical score for page 114a of 'Eine Alpensinfonie' features a complex orchestration. The woodwind section includes flutes, oboes, English horn, heckelphone, E-flat clarinet, B-flat and C clarinets, bassoon, and contra-bassoon. The brass section consists of four horns in F, four tenor tubas in B and F, four trumpets in C, one position horn, two bass tubas, and a large drum. The string section includes violins I and II, brass, violoncello, and double bass. The percussion section includes a wind machine and organ. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *mf*, *pp*, *cresc.*, *dim.*, and *f*. Red markings highlight specific dynamics and articulations throughout the score.

9

Bbm

Dm: Bb7

A7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

p

12

Presto

Fm:

Db7

C7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

p

B Miedo e intriga de los pilluelos dormilones
a tempo

E♭:

B♭7Alt

14 B♭7#11

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

pizz.

mp

pizz.

mp

18

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

arco

f

mp

f

arco

E \flat 7

22

Violin I: *f*, *mf*, *mp*

Violin II: *f*, *sfz*

Viola: *p*, *mf*, *mp*

Violoncello: *p*, *mf*, *mp*

Measures 22-27. The score features a 4/4 time signature that changes to 2/4 for two measures (measures 25 and 26) before returning to 4/4. A dynamic hairpin in the strings spans from measure 24 to 27, starting at *mf* and ending at *mp*. The Eb7 chord is indicated above the staff.

28

Violin I: *mp*, *f*, *p*, *f*

Violin II: *mp*, *p*

Viola: *p*

Violoncello: *p*

Measures 28-31. The score continues in 4/4 time. The Violin I part has a dynamic hairpin from *mp* to *f* in measure 28, followed by a *p* dynamic in measure 29 and a return to *f* in measure 30. The Violin II part has a *mp* dynamic in measure 28 and a *p* dynamic in measure 29.

G:

D7Alt

D#dim

32

Vln. I *f* *mp* *f*

Vln. II *mp* *mp*

Vla. *mf* *mp*

Vc. *mp* *f*

C

Atmózfera infernal donde uno puede arruinarse, volverse loco y cometer crímenes

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

agitato

E7

36

Vln. II *f* *cresc.*

Vla. *f* *cresc.*

Vc. *mf*

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

cresc.

mf

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

tr

$\frac{3}{4}$

Café nocturno

F: C7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

La ruina de los pilluelos dormilones en el café nocturno

D

Bb: F Gb F: B-7b5 C7 Bb: F7 G#m: D#7 F7 D#7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

E: Bb:

C7 B7 C7 F7

52

Vln. I *ff* *mf* *ff*

Vln. II *mf*

Vla. *mf* *ff*

Vc. *mf*

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

ff

mf

Vuelve a la angustia y locura del ambiente sombrío del café

Final

a tempo

Eb: Bb7 A dim F m

56

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* *mp*

Vla. *mp*

Vc. *p* *mp*

arco

arco

p

mp

62

arco

Fm: Db7 C7

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

ff arco *mf*

ff arco *mp*

ff arco *mp* *pp*

ff *mp* *pp*

La habitación

Sueño inquebrantable

Janeth Chacón

Lento

A

Descanso e invocación al sueño

The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a Flute part with a *dolce* marking and dynamics *pp* and *p*. The Piano accompaniment is mostly rests, with a *p* dynamic in the final measure. The second system (measures 5-8) shows the Flute with dynamics *mp* and *p*, and the Piano with *mp* dynamics. The third system (measures 9-11) continues with the Flute at *mp* and the Piano with *mf* dynamics. Chord changes are indicated above the piano part: C: G7, E: B7, Gm: D7, Bb: F#, F7, F: Fmaj7, C7, and A: E7. A box labeled 'A' is placed above the first measure.

16

Fl.

mf f mp

A maj7 C: G7 F#: B7 G#: D#7 Gb7 Bb: Gb7 F7

Pno.

mf mp p

B Llegada del sueño

22

Fl.

p mp

Dm7 C Ab7 G7 E: D#7b5

Pno.

p mp

26

Fl.

mp

E F#7 B7 Bb: Gb7 F7

Pno.

p

C Embellecimiento del sueño profundo

Fl. 30 C: A m6 G7 E: A7sus4 A7 C dim

Pno. 30

Fl. 34 G: A dim D7 E7 Em: Éxtasis del sueño imperecedero

Pno. 34

Fl. 38 B7 Bdim D7 E7 Bb7

Pno. 38

Final

Descanso de la imaginación, entre de nuevo la invoacció a la noche

The musical score consists of two systems, each with a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part. The time signature is 4/4.

System 1 (Measures 43-45):

- Flute:** Measure 43 starts with a *mp* dynamic. A slur covers measures 43-45. Measure 44 has accents (>) over the 3rd and 4th notes. Measure 45 has a trill (tr) on the 4th note, followed by a *p* dynamic.
- Piano:** Measure 43 has a *mp* dynamic. Chords are Gm (measures 43-44) and C#dim (measure 45). Measure 45 has a *p* dynamic. Chords Dm and Ebmaj7 are indicated above the staff.

System 2 (Measures 46-48):

- Flute:** Measure 46 has a *p* dynamic and a triplet (3) over the first three notes. Measure 47 has a *mp* dynamic and an accent (>) over the 3rd note. Measure 48 has a *p* dynamic and a fermata over the 4th note.
- Piano:** Measure 46 has a *p* dynamic and a G7 chord. Measures 47-48 have a *p* dynamic. Measure 48 has a triplet (3) over the last three notes.

LINK DE LAS COMPOSICIONES

https://udlaec-my.sharepoint.com/:f:/g/personal/janeth_chacon_udla_edu_ec/Ep8tXk6xVodPsXQQP4JG5TsBst3IE-5B5KgsSqfhLg77Rw?e=mWIT0T

