



**TRADUCCIÓ
D'UNA PEÇA
MUSICAL A UNA
COMPOSICIÓ
PICTÒRICA**

mitjançant la teoria de
l'abstracció de Wassily
Kandinsky

Paloma Josse

Índex de continguts:

Introducció	4
Problema	4
Hipòtesis	4
Objectius	4
Metodologia	5
Materials	5
Què és l'abstracció?	6
Moviment abstracte: context històric	7
Relació de la música amb l'abstracció	9
Perspectiva personal	9
Perspectiva històrica	10
Impressionisme parisenc	10
Expressionisme	10
Cubisme	12
Schönberg i Kandinsky	12
Wassily Kandinsky	14
Per què una teoria de l'abstracció?	16
Gesamtkunstwerk	17
Thaïs	18
Méditation de Thaïs	19
Per què Méditation de Thaïs?	20
Part pràctica	21
Teoria de l'abstracció	21
Els colors	21
Calidesa i fredor dels colors	22
Claredat i obscuritat dels colors	22
Colors secundaris	22
Les formes	23
El punt	23
La línia	25
Efectes subjectius de les línies	26
Línies lliures: rectes poligonals i corbes	27
El pla bàsic	28
Anàlisi	28

Anàlisi harmònic	29
Anàlisi subjectiu de la melodia	33
Punts i descripció d'ells	34
Relació dels elements de Méditation amb la teoria abstracta	35
Pla base: harmonia de l'acompanyament	35
Segon pla: melodia	37
Tercer pla: motius, ritmes i estructura	39
Element	40
Representació	40
Resultats	41
Conclusions	42
Referències	43

Introducció

Aquest treball és una immersió en l'art que va des de la pintura fins la música, pretén unir les dues disciplines i demostrar que no estan tan lluny com ens pot semblar. És un experiment amb teories artístiques que busca posar-les en pràctica.

Sóc una estudiant de batxillerat científic i, en principi, planejo estudiar una carrera també científica, no obstant, l'art m'ha acompanyat al llarg de tota la meua vida i ha estat, és i serà una gran influència pel meu desenvolupament personal. Inicialment, anava a efectuar un treball de bioquímica però degut a impediments a l'hora de dur a terme la part experimental, vaig decidir explorar dues de les meves grans passions.

El tema s'ha anat conreant durant anys, no ha estat un sorgiment esporàdic i immediat. Fa uns dos anys, vaig interessar-me molt per les avantguardes russes i, així, inevitablement, vaig topar-me amb Kandinsky. Primerament amb les seues quadres, tot seguit amb els seues poemes i, finalment, amb els assaigs.

L'abstracció em recordava el meu sentiment per la música. No obstant, fou a una classe d'harmonia, on per primera vegada vaig sentir parlar de la música dodecafònica i l'atonalisme de Schönberg, que vaig trobar-hi una relació que em semblava del tot fefaent i brutal.

Problema

És viable traduir una peça musical a una composició pictòrica?

Hipòtesis

Potser sí que ho és, sempre des d'un punt de vista molt subjectiu, però.

Objectius

- Realitzar una composició pictòrica basant-me en la teoria de l'abstracció.
- Ampliar la teoria de l'abstracció de Kandinsky respecte la música.
- Analitzar la peça "*La Meditació de Thais*" a nivell harmònic.
- Fer una recerca del naixement de l'abstracció: les causes i com s'hi arriba.
- Apropar-me al concepte d'*obra d'art total*.

Metodologia

La composició pictòrica es pintarà escoltant única i exclusivament *Méditation de Thaïs* i estarà basada en la teoria de l'abstracció de Kandinsky, qui va fer un breu incís sobre la música i la seva interpretació fonamentada en els elements primaris de la pintura relacionats amb la successió de les notes i dinàmiques. Aquesta teoria és molt breu, només abarca dues pàgines de més de dues-centes dins la seva obra *Punkt und Linie zu Fläche: ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Punt i línia sobre el pla: una contribució al anàlisi dels elements pictòrics). Per això, he triat fer una ampliació amb conceptes extrets de la seva altra obra *Über das Geistige in der Kunst* (De l'espiritual en l'art) que englobi també els altres elements d'una partitura: harmonies, línies melòdiques, ritme harmònic, posició dins l'obra, intencionalitat de l'autor, etc.

Per captar bé el concepte de les obres i del moviment, faré un marc teòric on resaltarà el context històric per la gran influència que tingué (i seguirà tenint) sobre els artistes, la recerca avantguardista de l'obra d'art total, la relació que té aquest concepte amb Wagner...a través de bibliografia existent.

Materials

- Pinzells mides 00, 4, 5, 7, 12 i 16.
- Brotxes planes mides 6, 20 i 24.
- Tela de cotó.
- Pintura acrílica.
- Llenç de cotó mida 40x50.
- Regle de 30 cm.

Marc teòric

Què és l'abstracció?

L'absència de figuració és l'objectiu principal del moviment abstracte, mostrar una realitat distinta a la natural i comuna, una realitat intangible feta de subjectivitat. La recerca de la manca de motiu fa recórrer als autors als elements primaris de la pintura: forma, línies i colors.

L'abstracció consisteix en la integració de l'espectador i de l'artista en l'obra de manera irracional. Fins ara, es considera que les composicions es troben a un pla exterior i que la ment humana arriba elles a través de l'enteniment. Aquest mateix enteniment és qui causa una barrera entre els dos plans. L'exterior (l'obra) i l'interior (espectador i artista). El procés de racionalització és inevitable quan trobem el motiu, la figuració empenya al pensament a relacionar els elements de la pintura amb la "realitat natural", evitant així aquest endinsament introspectiu. Hi ha un requeriment molt gran de sensibilitat i de desvinculació de la lògica racional dins el moviment.

Es busca que, amb els *elements primaris o bàsics* de la pintura (aquells sense els quals la pintura no existiria), s'apropin els límits del que és "humà" i del que és "diví". Per això es creu que la pintura abstracta es considera "pintura-pintura" o "pintura pura".

L'abstracció té conceptes molt semblants a l'estètica a filosofia. El Sublim arriba a l'espectador a través d'una fascinació que s'allunya molt de la seva racionalitat. És aquell límit en què ja no ho pot entendre i només pot admirar, sentir. El Sublim està molt present al Romanticisme, sobretot al protagonisme que li donà Friedrich en la seva obra, la figura 1 n'és l'exemple més famós, *Caminant sobre un mar de boira*. Plasma el concepte amb una natura incorrupta i indomable que davant l'ésser humà es mostra amb una infinitut insondable que només es deixa admirar, mai no es podrà



captar del tot. Un punt de vista més panteista. No obstant, el concepte abstracte es desprèn de la figura natural o de qualsevol altra i es queda amb la sublimitat de l'art que segueix posant a l'individu en aquest punt d'incomprensió. Lluny de la "realitat natural". De fet, el mateix nom ja ens ho indica. Abstreure's significa dirigir tota l'atenció i el pensament, aïllant-se del que ens rodeja.

Moviment abstracte: context històric

L'abstraccionisme o art abstracte és una corrent artística sorgida als inicis del segle XX. Pertany al grup de les avantguardes -conjunt de moviments donats per la publicació de nombrosos manifestos esporàdics, inspirats per la tendència de l'època (gràcies al Manifest Comunista de Marx i Engels), que reivindicaven la llibertat artística-.

Les avantguardes es regeixen per un seguit d'idees, entre elles:

-Tarannà de resposta, lluita i rebuig davant el context social (implantació del capitalisme, triomf de moviments ultradretes, gran crisi socials).

-Elitisme: les avantguardes neixen gràcies a minories burgeses i exclusives que promouen i es retroalimenten entre elles noves postures formals simbòliques i intel·lectuals.

-Disjuntiva entre modernitat i futur i tradició i passat. Es cerca trencar amb els paradigmes establerts, entre ells, el modern arquetípic fonamentat per l'harmonia, simetria i proporció de les tècniques hel·lèniques.

-Moviment reaccionari a la Primera Guerra Mundial: font d'indignació i enfortiment per als moviments socialistes.

En general, es cerca renovar l'art i desprendre'l definitivament del seu paper històric. Fins llavors, havia estat un mitjà per promoure les doctrines religioses, reproduccions de mites amb harmonia hel·lènica, plagis literals de paisatges naturals... Negligint així la individualitat de l'artista i el seu món interior. No és fins la Il·lustració i el Romanticisme que es comença a valorar la figura del artista i la del "geni". Per això, ja havent cultivat aquesta idea, els i les autores inicien a expressar la seva subjectivitat sencera i a lliurar-se dels cànons establerts per les acadèmies. De fet, tot començà amb la marginació i relegació d'innovacions pictòriques que s'exposaren a un saló aïllat dels Salons de París, l'any 1863. "El saló dels rebutjats". Això exemplifica perfectament el buit generacional que hi ha entre els artistes més joves i els acadèmics.

Davant tot aquest panorama mundial (la ciència la primera desintegració de l'àtom, amb la música dodecafònica, socialment amb brutals i destructives crisis i inestabilitats polítiques) comença a bullir l'esperitualitat de voler fugir i voler viure quelcom més que el caos, és aquí on sorgeix la desconexió de la pintura de la realitat. Primer, amb moviments suprematistes i constructivistes, després amb la fonamentació de l'abstraccionisme.

El gran representant del Suprematisme és Kazimir Malévich amb una de les seves obres més cèlebres (figura 2), *Quadrat negre*. Retrata perfectament la intenció del moviment: una supremacia del res basada en la representació de l'univers sense objectes. És necessari destacar que el país on nasqueren aquests dos moviments estaven lluny (abans dels

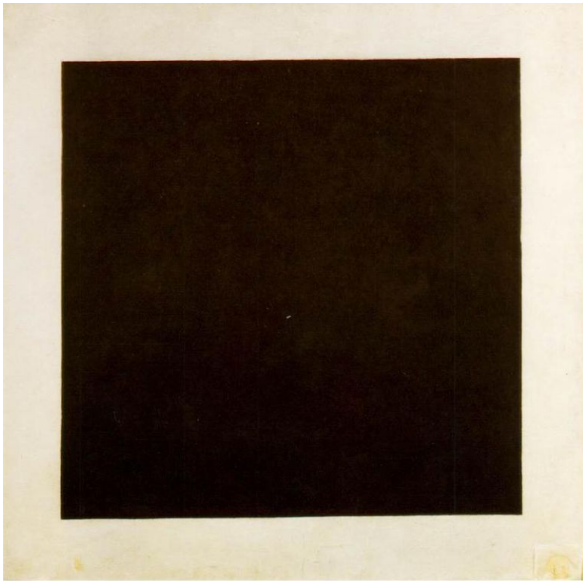


Figura 2

moviments proletaris, la revolució, la crisi dels Tzars, etc) de tota l'efervescència de l'Europa occidental i els artistes eren més lliures en vers censures acadèmiques. Aquest pintor, va exercir una gran influència sobre la Bauhaus (figura 3), una escola de disseny i art alemanya, amb clares parcialitats ideològiques socialistes que fou tancada per les autoritats nazis.

És essencial el paper de la Bauhaus perquè va ser un mitjà molt potent amb què l'abstraccionsme s'expandí. Això és, en bona part, degut a la crisi del pensament modern i els

paradigmes occidentals. La institució era un ferm recolzament per a la modernització i, gràcies a la capacitat organitzadora i fraternitat davant la hiperinflació alemanya dels grups socialistes (especialment l'SPD), fou capaç d'aguantar les empentes del militarisme i l'imperialisme impulsats per l'aristocràcia germànica. No obstant, aquest no fou l'únic factor gràcies al qual el moviment abstracte es globalitzà: Kandinsky impartí classes a l'escola, no només teòriques, sinó també de pintura, cosa que li permetí experimentar i redactar les seves teories. Això va comportar un allunyament de les avantguardes russes, la teoria del color no concordava amb els ideals suprematistes ni constructivistes. Aquí, el pintor funda els grups com Der Blaue Reiter i, així, la popularització del moviment.



Figura 3

Relació de la música amb l'abstracció

Perspectiva personal

La recerca de sentir l'art.

Procurem explicar tot allò que ens envolta en síntesi. Cercant quelcom concret i immediat. Sovint, ens trobem amb un cúmul d'aparent complexitat ple d'algaravia artificiosa i de definicions empíriques que dirigeixen a la banalitat. "Entenc" la música, a l'igual que l'abstracció.

Escric entenc entre cometes perquè, justament, d'aquí sorgeix la primera paraula: recerca. I amb ella la primera disjuntiva.

Considero la música la màxima representació d'allò que significa abstraure's. És quelcom que no posseeixo, no ho tinc, per tant, mai no ho he entès del tot.

"Recerca" és aquest apropament constant i incansable, aquest intent redundat i infinit d'entendre i de posseir la música. L'Art.

Provoca en mi una desconexió de la racionalitat i m'impulsa a percebre gairebé sols amb la meva sensibilitat. M'apropa a la meua base, a la subjectivitat absoluta.

Essent conscient de la magnitud que això té, afirmo que la música és el mitjà que m'apropa a allò que és "sublim". Cosa que pretèn la pintura abstracta. No només aquest despreniment de la racionalitat és el que m'hi apropa, és aquest estat de perplexitat, de saber que només puc admirar allò que se'm presenta. És aquest saber que només puc sentir. Sentir-me sentint, saber-me sentint en l'expressió més pura i probablement més fidel del meu ésser, aquella que cerca l'Art per omplir-se i com a necessitat.

Perspectiva històrica

A principis del segle XX, la música i la pintura (com gairebé totes les disciplines artístiques) pateixen una desvinculació molt notòria de tot el seu bagatge anterior. Es produeix un trencament, és el punt d'inflexió on comencen a brollar noves i interesantíssimes maneres d'entendre l'art. Ambdues disciplines comparteixen context social, econòmic i històric, cosa que permet un desenvolupament semblant. S'esgoten els conceptes que, fins ara, han precedit la música i la pintura: cauen la tonalitat i la figuració.

La màxima vinculació que tenen el moviment abstracte i la música es produeix amb Schönberg i Kandinsky. No obstant, es comença a albirar bastant abans, amb l'Impressionisme parisenc. Tot seguit, adquirirà diferents matisos amb l'Expressionisme i el Cubisme fins, finalment, assentar-se amb l'Art abstracte.

Impressionisme parisenc

Aquest moviment es caracteritza perquè, a través del retorn a la natura i de la valoració d'allò que és momentani aconseguix crear atmosferes absorbents. A la pintura, domina la llum i el color, també la innovació de la tècnica. En l'àmbit musical, sorgeix la melodia fraccionaria, el tempo més lliure, les escales extravagants, la modulació està molt més present, hi ha dissonància en funció del timbre de l'instrument i també del



Figura 4

seu color. Tot això, agrupat dins una composició subtil i refinada semblant als quadres del moviment. Claude Debussy i Déodat de Séverac, són figures representatives. Amb obres com *Ariettes oubliées* (no és l'obra més cèlebre de l'autor però, sense dubtes, és la que més gaudeixo, en especial *C'est l'extase langoureuse*) i *Cerdaña, 5 études pittoresques*, respectivament.

Per exemple, a *Impression: soleil levant* (figura 4) de Claude Monet. Es comencen a percebre les fronteres difuses de la pintura i de la música nova, que es troben entre la innovació progressiva del pensament dels artistes, amb els motius clàssics. Això s'aprecia bé pel rebuig que al principi tingué el moviment.

Expressionisme

El trencament va prenent forma i és cada vegada més evident: quan sorgeix l'Expressionisme, els artistes ja estan preparats per representar la realitat de manera dràstica i estripada. Està en dubte l'existència gràcies als corrents filosòfics que abunden a l'època, això comporta un sentiment comú de solitud, insatisfacció, protesta, bogeria, suïcidi, entre d'altres. Hi ha una concepció totalment diferent de la bellesa: ara és convulsa i visceral on només es pot arribar si és per mitjà de l'excitació intel·lectual i la màxima activitat sensorial.

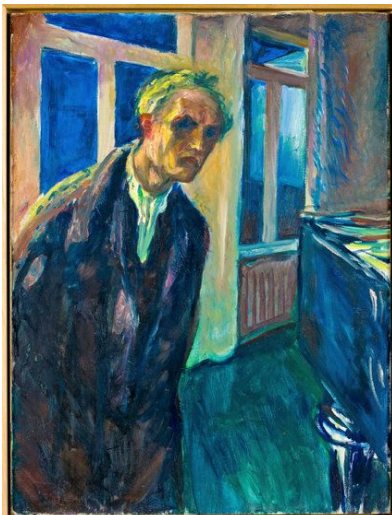


Figura 5

En pintura, això es denota amb els contrastos de la paleta i sobretot amb la pinzellada, és evident que també en la temàtica recurrent però, personalment, trobo que la figuració en aquest moviment és només un mitjà per fer evident el sentiment comú però on es veu reflexat i exposat realment l'artista és a la tria de

la paleta i a la pinzellada: sol ésser gruixuda i imprecisa, desdibuixa i dibuixa el quadre alhora perquè li treu importància als límits de la figura que formarà.

El caminant nocturn, d'Edvard Munch (figura 5) exemplifica aquesta idea.

Tot i així, també trobem exemples del despreniment del motiu i de l'essencialitat del color dins el moviment amb artistes com Franz Marc, autor del quadre que veiem a la figura 6, sense títol.

Crec que s'aprecia molt bé, just en aquest moment, la necessitat



Figura 6

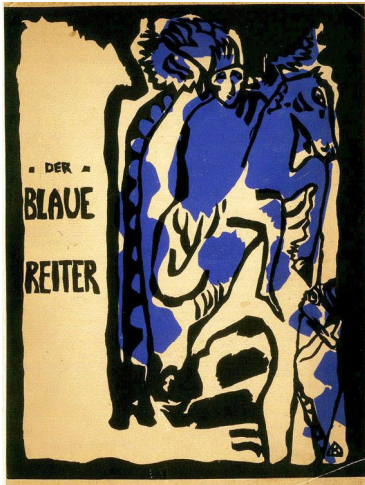


Figura 7

d'aquest despreniment, no només per l'emocionalitat visceral que els artistes busquen plasmar sinó també per la formació de grups com Die Brücke o el famosíssim Der Blaue Reiter, fundat per Wassily Kandinsky, Alfred Kubin i Paul Klee principalment. En addició, aquests grups també comencen a establir relació directa amb Arnold Schönberg, fet substancial que promou l'intercanvi d'idees. La figura 7 és la portada original d'un dels llibres alemanys d'art modern més important de la història, escrit per Kandinsky i Marc.

Cubisme

Formalment, aquesta corrent no pretenia desprendre's del motiu. Buscava, en canvi, fragmentar la realitat geomètricament i reconstruir-ne una de nova. Tot i així, sorgeixen moviments escultòrics i pictòrics que es veuen influenciats per les aportacions dels compositors Igor Stravinsky i Béla Bartók (més lligats amb l'atonalitat) i de Maurice Ravel i Sergei Prokofiev (qui varen influir però en menor mesura).

La relació entre disciplines la trobem en el tractament d'Stravinsky: el seu treball multi rítmic s'assimila amb l'ús de línies fragmentades i figures geomètriques per

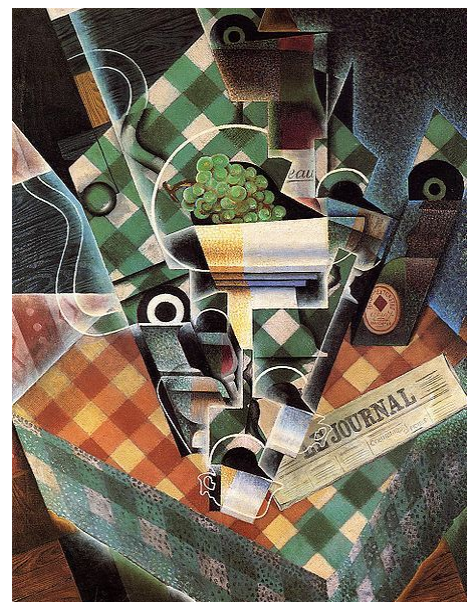


Figura 8

representar la natura (qui ara està morta), també ho aconsegueix mitjançant politons. Hi té lloc una revolució rítmica, tímbrica i de les formes que ens transporten a una nova concepció del temps que acaba afectant a la música (ja no tant a les harmonies, aquestes passen a ser un element més constructiu) i la pintura. A la figura 8 s'aprecia bé l'essencialitat del ritme amb les repeticions dels motius, colors i figures. És un quadre de Juan Gris titulat *Natura morta amb mantell de quadres*.

Schönberg i Kandinsky

Fins ara s'ha produït una dispersió sencera. Les arts han renascut i s'han retrobat amb una revolució rítmica, amb la paleta i la significació protagonista del color, amb els multiritmes i les politonalitats, amb el pas a l'emocionalitat pura, entre d'altres.

Hem arribat a la pintura abstracta i a l'atonalisme, aparentment amb evolucions paral·leles però, certament, gràcies a un desenvolupament conjunt i acompassat que depengué del context que visqueren.



Figura 9

Kandinsky, com a màxim representant de la teoria abstracta, va buscar relacionar-se amb Schönberg i, de fet, sobretot als primers anys del segle , varen mantenir una amistat propera, compartint pintura i música. A la figura 9 se'ls veu junt amb Nina Andreievskaya i Gertrud Greissle passant una tarda d'estiu.

Figura 10

Konzert-Bureau Emil Gutmann

Jahreszeitensaal

Montag, den 2. Januar 1911, abends 7^{1/2} Uhr

Kompositions-Konzert

Arnold Schönberg

Ausführende:

Marie Gutheil-Schoder Etta Werndorff
K. u. k. Kammerangerin (Gesang) (Klavier)

Das Rosé-Quartett

Prof. Arnold Rosé, 1. Violine Paul Fischer, 2. Violine
Ant. Ruzitska, Viola Prof. Friedr. Buxbaum, Violoncell

Programm:

ARNOLD SCHÖNBERG (geb. 1874 in Wien)

Werte: op. 1, 2, 3 und 4 Lieder; op. 4 Sonate; „Vierzehn Stücke“ (Kemp. 1899); op. 5 „Pulsen und Malhauer“ (1902); op. 7 I. Streichquartett (1903); op. 8 Orchesterlieder; op. 9 Kammermusik; op. 10 II. Streichquartett (1905); op. 11 Klavierstücke (1905) (einschl. „Drei Lieder“ (1905)); Stefan Georges Lieder (1908); Orchesterstücke, Monodrama „Erwartung“ (1909); „Gedächtnis Haase“ (1910) und einige andere Werke.

1. Zweites Streich-Quartett op. 10 (mit Gesang im 3. und 4. Satz)
1. Satz: Mäßig
2. Satz: Sehr rasch
3. Satz: „Litanie“
4. Satz: „Entwicklung“ } Gedichte von Stefan George

2. Drei Klavierstücke op. 11

3. Fünf Lieder
1. Erwartung
2. Verlassen
3. Am Wegrand
4. Mädchenlied
5. Der Wanderer

4. Erstes Streich-Quartett op. 7 (in einem Satz)

Sämtliche Kompositionen werden in München zum ersten Mal aufgeführt.

Konzertfögel: BLÖTHNER,
beigestellt von J. Reibmann, Hoflieferant, Wittelsbacherplatz 2.

Texte 20 Pfennig

Tot començà quan el grup Der Blaue Reiter assistí el 2 de gener de 1911 a un concert de Schönberg a Munich. Aquest era una clara reunió social on es trobarien totes les tendències i celebritats de l'època. La figura 10 és l'original del cartell publicitari del concert.

Per a Kandinsky significà una autèntica experiència reveladora: amb la música atonal del compositor que s'allunyava de les formes de la música clàssica fins llavors vista, el pintor s'adonà que ambdós estaven dirigint-se cap a l'abstracció.

Tots dos artistes van iniciar i mantenir la seva amistat per correspondència, la primera carta fou enviada per Kandinsky. Aquesta deia: [...]«Ha aconseguit amb el

seu treball el que porto buscant des de fa molt de temps en la música. L'autosuficiència de la música per seguir el seu propi camí, la vida independent de les veus individuals. És exactament allò que estic intentant fer jo amb la pintura.>>

Ben és cert que Schönberg fou una de les majors influències per al pintor, no obstant, també cal destacar la que tingué Kandinsky sobre ell. Es notà molt a l'estil compositiu de *Fünf Orchesterstücke* i a *Die Glückliche Hand* perquè les dues composicions estan plagades de dissonàncies, acords per quartes i segones, fragmentació melòdica o factors que mostren la seva necessitat d'expressió com l'acumulació de cromatismes, etc.

Tot això en conjunt desembocà en abstracció sonora i, ajudat per la sinestèsia de Kandinsky, generà la sistematització dodecafònica.

Incís: sistema dodecafònic

És una tècnica compositiva on les dotze notes d'una escala estan relacionades de manera ordenada sense cap d'elles tenir major pes dins la composició. Això, a diferència de la música creada fins aquest punt, permet tenir una peça sense tonalitat ja que no existeixen les tòniques, ni mudals, ni dominants, ni graus tonals.

Wassily Kandinsky

Vasili Vasílievich Kandinsky (4 de desembre de 1866. Moscou, Rússia-13 de desembre de 1944. Neuilly-sur-Seine, França) és un dels pioners de l'art modern abstracte. De fet, sempre se li havia atorgat el títol de "pare de l'abstracció", no obstant, recentment s'ha canviat aquesta consideració ja que s'ha reconegut l'obra d'Hilma af Klint, la primera pintora abstracta que, degut a la seva condició de dona, ha estat relegada fins fa relativament poc dins la Història de l'art. L'autor desenvolupà teoritzacions sobre les interrelacions entre colors, formes, vista, so i l'emocionalitat dels espectadors.

Dins el seu context social i envoltat d'artistes tradicionals, trencar amb els estàndards artístics de l'època fou tot un atreviment. Per al pintor, la imitació de la natura era un impediment per arribar a l'abstracció, no concordava amb la profunda espiritualitat que la pintura li oferia a ell. Aquest és el



Figura 11

factor principal que el va portar a innovar el seu llenguatge pictòric per poder expressar el seu món interior. Les formes abstractes i els colors eren una mena de sistema universal que

assolia transmetre l'emoçió humana i que traspassava els límits culturals i físics. En addició, l'artista creia que amb una sensibilitat comuna també comportaria una millora social a nivell mundial.

Un dels punts més notoris de l'obra de l'autor és la importància que donava a la música, considerava que era l'expressió més fefaent d'art no objectiu perquè <<a través de la música es poden evocar imatges dins les ments dels oients simplement amb sons>>. Això explica que molta part de la seva obra es basi en l'intent d'aludir sons i emocions semblants als de la música. Aquest fet no és sorprenent si tenim en compte el contacte que tingué l'autor amb l'àmbit al llarg de la seva vida. Des de primerenca edat, el seu pare l'involucrà en estudis musicals amb classes de violoncel i piano. Més tard, després de llicenciar-se en dret i abandonar la docència, el seu interès per l'art popular el portà una altra vegada a apropar-se a la música i a la pintura com ho havia fet des de nen amb les classes privades. Els seus interessos el van portar a moure's per vàries disciplines: pintura, música, poesia i assaig. Això no resulta sorprenent ja que la intenció principal de la seva obra era commoure l'emoçió humana completament i transmetre la ressonància interna que li provocava l'art al públic. La pintura esdevingué el seu mitjà principal d'expressió, segurament perquè l'artista "escoltava els colors, veia la música".

Kandinsky (figura 10) experimentava sinestèsia, un trastorn sensoperceptiu que provoca l'assimilació d'un mateix estímul a través de varis sentits que actuen conjuntament o es tallen entre ells.

Els casos més comuns conjuminen els sentits vista i oïda, d'altres més esporàdiques ho fan amb tactes i sabors. El cas del pintor rus es tractava de la barreja de percepcions visuals i auditives.

Ell mateix escrigué just després d'un concert de Wagner (la seva primera experiència sinestèsica) que <<els violins, els profunds tons dels contrabaixos, i molt especialment els instruments de vent personifiquen per a mi tota la força de les hores del crepuscle. Vaig veure tots els colors en la meva ment, estaven davant els meus ulls. Línies salvatges, quasi embogides es dibuixaren davant meu>>. A la figura 11 es veu Composició IV, la primera obra on aconsegueix la subjectivitat absoluta basant-se en la idea que li donà Gabriel Münter (la seva parella llavors): havia de repetir la paraula "uberflut" (diluvi o inundació) i centrar-se en com sonava per així poder desprendre's del seu intel·lecte.



Per què una teoria de l'abstracció?

<<Despertar la capacitat de captar "l'espiritual" en coses materials i abstractes, capacitat absolutament necessària al futur >>

Punt i línia sobre el pla està considerat un dels assaigs més importants, sinó el més important, sobre la pintura abstracta. Aquest sorgeix de *De l'espiritual a l'art* (la seva composició immediatament anterior) com una prolongació orgànica de les seves observacions com a pintor i professor durant anys però amb una perspectiva de caire més empíric i analític.



Figura 13



Figura 14

Les figures 13 i 14 corresponen a les portades de la primera edició original de *De l'espiritual a l'art* i *Punt i línia sobre el pla* respectivament.

Kandinsky va anar aglomerant a llarg de la seva carrera un conjunt de notes i apunts que prenia amb la intenció de beneficiar-se'n posteriorment. Aquests el guiaven en noves obres en el tractament dels elements de la pintura. Els pensaments solts es van anar acumulant durant més de deu anys. En ells, l'autor plasmava una visió molt personal i emocional provocada pels diferents elements. Un exemple que contextualitza molt bé el tarannà global n'és la reflexió sobre la riquesa cromàtica del quadre, capaç d'amagar el seu contingut profund.

A continuació, el pintor publicà la recopilació amb el seu primer llibre (ja mencionat anteriorment) amb la intenció << d'enfortir i despertar la capacitat de captar "l'espiritual" en coses materials i abstractes.>> Com ell mateix digué a l'entrevista amb Max Bill que varen fer abans del llançament.

Kandinsky considerà que el plantejament d'aquesta primera obra no tenia valor concert dins les ciències artístiques perquè s'havia formulat des d'un angle massa sentimental. Poc després nasqué *Punt i línia sobre el pla*, on l'autor es retrobà amb el seu empirisme i pragmatisme i es dedicà a observar i escrutar la seva experiència i així donar un enfocament més objectiu i escrupolós de la pintura.

Per tant, podem dir que Kandinsky no es va trobar des d'un principi amb la necessitat de teoritzar sobre el moviment abstracte. Fou a través de l'observació dels seus propis pensaments, reaccions i sentiments envers les obres que comença a trobar un sentit comú en els múltiples elements de la pintura. Ell considerà que no estava exposant res que fos

sincerament seu, únicament estava descobrint i anomenant allò que la pintura li oferia, mantenint, simultàniament, l'essència del primer llibre.

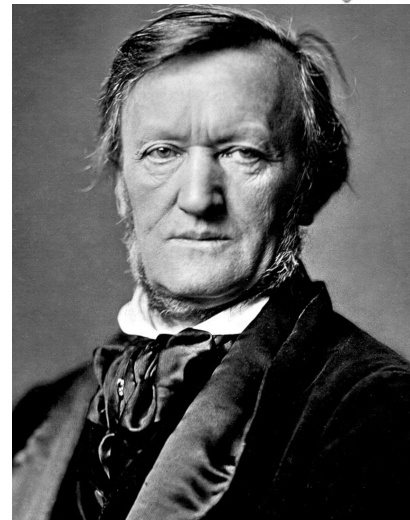
Gesamtkunstwerk

Traduït, obra d'art total. És un concepte nascut al segle XIX que, tot i no ésser el creador, s'atribueix al compositor operístic Richard Wagner (figura 15) ja que promogué el seu ús als seus escrits *Die Kunst und die Religion* (Art i religió), *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'obra d'art del futur), entre d'altres. Es referia a una obra que conjuminés diferents formes artístiques (concretament música, dansa, poesia, pintura, escultura i arquitectura). Dins el seu parer, qui ho aconseguia era la tragèdia grega. Aquesta forma clàssica després es dissocià en les múltiples branques que distingim actualment. Per això mateix, el terme s'ha encunyat dins les diverses disciplines i ha anat assolint un significat intrínsec per a cadascuna d'elles.

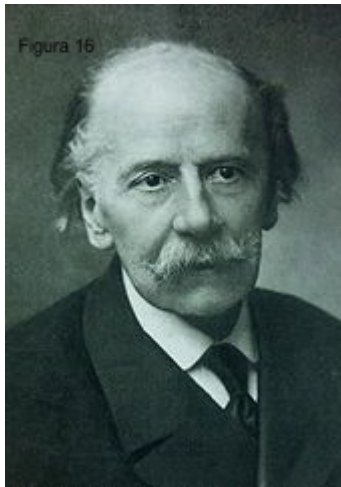
Wagner buscava que una Gesamtkunstwerk corprengués absolutament tots els sentits de l'espectador i arribés al més profund del seu aparell sensorial. Jugant així amb l'intel·lecte i el pensament també. Això, segons el compositor, resultava de la conglomeració de totes les formes d'art: deixant de tractar-les com a subjectes independents i veient-les com un únic de gran força espiritual. Kandinsky escriví: <<L'art es converteix en un subjecte independent, animat per un alé espiritual>> i Wagner pensava que << aquesta distinció entre l'intel·lecte i els enteniments ha d'ésser superada a través de l'apel·lació als sentits, que em permeten, i per tant al lector o oient a accedir a l'altre món, el món de l'art, música, pintura i literatura>>. Resulta clar que tots dos artistes coincideixen en perspectiva i intencionalitat. No obstant, els recursos que utilitzava Wagner distaven dels de Kandinsky, cosa evident pel canvi de disciplina. Per unir les arts, el compositor disposava de Versmelodie o melodia del vers (unificació dels elements parlats i creació conseqüent de la poètica musical) i, seguidament, dels seus famossíssims Leitmotifs. Aquests últims són controls acústics que sorgeixen a les òperes de Wagner quan li assignava una determinada melodia o un motiu específic a un personatge. Es defineixen com a controls ja que evocuen a qui escolta la premonició d'accions esdevenidores o recorden d'accions passades del personatge. Així, l'autor aconseguia ancorar la música amb una imatge immediata i desencadenar conclusions. Una dada curiosa és que aquest concepte va influir molt als components de la Bauhaus.

Un dels objectius principals d'aquest treball és apropar-me a una Gesamtkunstwerk i a aconseguir aquesta experiència sensible. Per aquest motiu, he triat elements que també tenen gran significació per a mi dins el pla artístic. Entre ells, la peça a traduir, que a la vegada, consta de leitmotifs.

Figura 15



Thaïs



Thaïs és l'obra principal en què es troba *Méditation de Thaïs*. Aquesta és una òpera francesa postromàntica de Jules Massenet (figura 16) basada en el llibret de Louis Gallet inspirat en la novel·la *Thaïs* d'Anatole France que explica el mite clàssic de Thaïs. La primera vegada que es representà fou a París el 16 de març de l'any 1894.

Consta de tres actes amb dues escenes, excepte el tercer, que en té tres i té una durada d'aproximadament dues hores i mitja.

La figura 17 mostren a la protagonista, qui és interpretada

per Mary Garden.

L'argument narra la història de Thaïs, una prostituta d'extrema bellesa amb qui els homes que la coneixien gastaven totes les seves riqueses. La noia es veu envoltada d'un convuls ambient de disjuntives quan el monjo Athanaël decideix convertir-la al cristianisme per voluntat pròpia i forçar-la a entrar a un convent. La primera escena comença quan la noia està amb un client, el monjo entra a l'estància per ensenyar-li a "despreciar la carn i estimar el dolor". A continuació, Athanaël obliga a Thaïs a desprendre's de la seva vida anterior i ella, com un element

passiu i submís, cedeix i realitza actes per aconseguir-ho sencera, entre ells l'incendi de casa seva. El monjo li va imposant penitències pel seu "passat fastigós i maleït" que, segons diu, l'ajudaran a redimir-se. Aquestes acabaran matant-la per la duresa que tenen. Finalment, Athanaël veu a Thaïs en el seu llit de mort i això li provoca desig per la noia. Per això se'n penedeix d'haver-la maltractat. Thaïs mor i el monjo cau en profunda i merescuda desgràcia.

El personatge de Thaïs és una dona definitiva i plenament absorbida, subjugada i consumida per la voluntat de l'home. No és un personatge en absolut protagonista perquè passa ser només un símbol de representació de la psique i els conflictes interns d'Athanaël, perdent així qualsevol interès en ella. Es diu que també representa el debat entre el cel i la Terra, entre l'amor humà i el diví.



Méditation de Thaïs

Aquesta peça instrumental és la més cèlebre de l'òpera, no només del repertori d'orquestra, sinó de l'òpera en general. Forma part del repertori clàssic i estàndard del estudis reglats de violí. És un "entr'acte" que s'interpreta entre les escenes del segon acte, vol representar el temps de reflexió i meditació que pateix Thaïs en veure que Athanaël l'empenya a "fugir" de la seva vida per viure'n una de devoció i celibat cristià.

L'entr'acte és un solo per a violí orquestrat amb dues flautes, un clarinet i un clarinet baix, un fagot i un contrafagot, dos oboès, un corn anglès, dues trompes, dues arpes i un cor SATB (un cor de soprà, contralt, tenor i baix). L'autor indicà que aquest últim s'havia de representar la peça darrera una cortina de l'escenari. *Méditation* està en *Re Major* i va marcada amb un temps *Andante religioso*, cosa que insinua les intencions religioses i místiques de Massenet. Ja sigui referint-se al temps de meditació amb sentiment de culte i pacient o a la temàtica de l'òpera. Té una durada de cinc minuts, aproximadament. No obstant, els solistes acostumen a allargar-se als harmònics

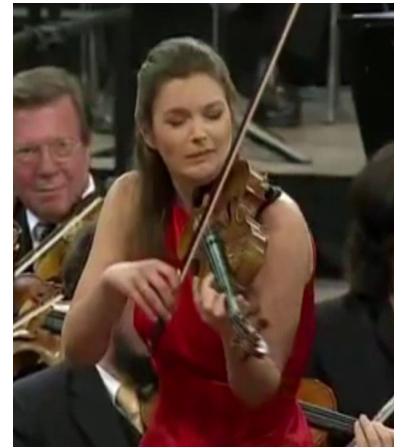


Figura 18

del final i als temps entre temes i motius. Creant així aquesta sensació de solemnitat i intimitat que li dona nom. A la figura 18 s'observa a Janine Jansen interpretant l'entr'acte a l'octubre de 2009 acompanyada per la Berliner Philharmoniker i sota la direcció de Neeme Järvi durant els concerts de Waldbühne. Personalment, una de les meves versions preferides. La violinista aconsegueix captar i transmetre l'essència de *Méditation* d'una manera summament personal i sensible.

La composició comença amb una introducció de les arpes, que marcarà l'acompanyament i el ritme harmònic. Tot seguit, el violí entra amb el motiu principal que es repetirà quatre vegades en total, sempre amb matisos i sensacions diferents. Cada vegada que es toca, el motiu sembla variar perquè es va amarat del que porta darrera. Amb una suggerència fluctuant, sempre aconsegueix establir i retornar la peça sencera a la tranquil·litat. Després de la primera vegada que aquest surt, un *rallentando e a tempo* ens porta a una secció marcada per un *animato*. Aquesta última, a la vegada, ens portarà a poc a poc al clímax de la peça, una secció extremadament apassionada marcada per un *poco piu appassionato*. Aquesta part es va desenvolupant i evolucionant, desplegant diverses facetes (*piau mosso agitato, cédez un peu*, etc) fins que es torna a calmar i fixar en un *pianissimo* del motiu original que ens sorprèn amb una cadenza del violí. Finalment, la melodia (sempre interpretada pel violí) s'integra amb l'orquestra i l'acompanyament amb el tema principal que

canvia i acaba amb harmònics vaporosos que es confonen amb les flautes.

A més a més, *Méditation de Thaïs* inicia el motiu i la melodia que es repetirà posteriorment a *la Méditation finale de Thaïs* com un leitmotiv.

Per què *Méditation de Thaïs*?

Quan vaig decidir realitzar aquest treball, la primera peça que se m'acudí fou aquesta i, certament, va ésser una tria esplèndida. És una de les meves peces preferides per a violí i em resulta summament íntima i passional. Cada vegada em desvetlla un nou sentit que trobo en mi mateixa. Els meus estudis m'han permès poder-la interpretar i fer-la encara més meva, realment té molt de valor sentimental.

D'una altra banda, és una composició postromàntica, cosa que la lliga immediàtament amb la idea de la relació entre Romanticisme i Abstracció, desenvolupada anteriorment.

Addicionalment, el seu tarannà solemne i religiós suggereix una desconexió amb allò que és terrenal i va més enllà, atacant directament a la sensibilitat, deixant la sensibilitat de qui escolta nua. Tal i com pretén l'Abstracció.

Finalment, trobo que *Méditation* és adient i òptima perquè és la precursora dins l'òpera del leitmotiv, això li otorga un punt d'ancoratge amb Wagner i, per tant, amb la Gesamtkunstwerk.

Part pràctica

Teoria de l'abstracció

Com ja s'ha esmentat abans, la teoria de l'abstracció va néixer progressivament i amb canvis al plantejament de l'autor. La podem dividir en dues parts, corresponents a les explicades en cadascun dels llibres, *De l'espiritual a l'art* i *Punt i línia sobre el pla*. Aquestes es corresponen respectivament amb els "elements primaris de la pintura": els colors i les formes (on a més de les figures geomètriques, també trobem el punt, el pla i la línia).

Els colors

Quan escoltem "vermell", només imaginem vermell, veiem vermell. El vermell no es veu materialment, s'imagina de manera abstracta. Genera una idea precisa i a la vegada imprecisa d'un tó absolutament intern i nu. A una obra, quan es tria el color vermell entre la infinitat de tons de vermell, s'està produint una caracterització subjectiva de què vol dir vermell per a un artista en aquell moment.

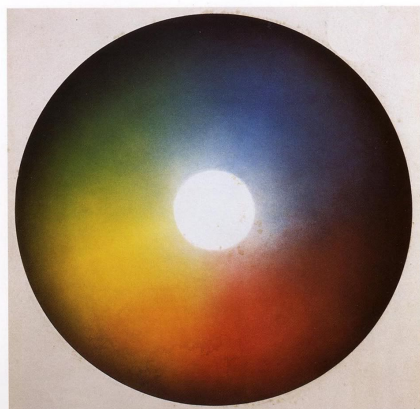


Figura 19

El color és el que més s'apropa al so i a la repercussió que aquest té. El so s'imagina d'una manera similar, no el limitem. Al sentir la paraula "trompeta" som capaços de sentir un timbre concret, sentim una trompeta. Potser dins una peça, potser una nota llarga, però la definició és tan poc precisa en públic com ho és la definició del color vermell. Internament, en canvi, té un sentit absolut i lògic, "una trompeta sona a trompeta". A un quadre, el color és finit, no és temps, no és forma, és momentani, igual que el so: <<Un so s'imagina sense les diferències que en ell es produeixen, quan sona a l'aire lliure, en un espai tancat, només o amb

instruments, quan el produeix un postilló, un caçador, un soldat o un virtuós>>. Això es deu a que un color, físicament, sempre es veurà limitat per una forma o superfície. Va explícitament lligat amb la forma, però el color en depèn més.

A *De l'espiritual a l'art*, Kandinsky desenvolupà la significació de la paleta cromàtica sobre si mateix. Els colors li evoquen un doble efecte que es combina per crear una "ressonància interna". L'efecte físic del seu cos quan es troba davant un color on l'ull se sent atret per la seva bellesa (ho compara amb la sensació que obtenim quan gustem un plat exquisit) s'uneix amb un efecte espiritual on el color provoca una vibració a l'ànima i, fins i tot, n'és capaç de tocar-la.

Així doncs, a *De l'espiritual a l'art* trobem un seguit de descripcions de la paleta segons la interacció d'aquests dos efectes combinats.

Quan observem un color i ens disposem a descriure'l, distingim bàsicament dos grans trets: la seva calidesa i la seva claredat. La figura 19 és un cercle cromàtic de Charles Henry que il·lustra aquestes característiques dels colors.

Calidesa i fredor dels colors

La calidesa és la tendència cap el color groc. Aquest és el punt màxim de calidesa que un color pot provocar. Oposadament, la fredor és representada pel color blau.

La unió del groc i el blau com a colors primaris genera el “primer gran contrast dinàmic”, el verd. Això ocorre pels moviments dels propis colors. El groc té un moviment excèntric: un pla groc sembla apropar-se a l'espectador de manera intrusiva, fins i tot violenta. És un color terrenal carregat amb molta violència. El blau, en canvi, té un moviment concèntric: un pla blau sembla allunyar-se de l'espectador, és un color celestial que evoca profund assossec. El contrast dinàmic crea immobilitat, una quietud plena i contundent.

El vermell, com a tercer color primari, ens suggereix vivesa i agitació, genera un moviment dins ell mateix. És un color càlid però no tendeix cap el groc, es replega en ell mateix.

Claredat i obscuritat dels colors

D'altra banda, la claredat és la tendència cap al blanc. Aquest és un silenci profund i absolut, un naixement ple de noves i múltiples possibilitats. Contràriament, el color negre és la tendència cap a la obscuritat, és el no-res, és la mort, un silenci etern i sense esperança. La unió del negre i el blanc (no com a colors primaris, sinó com a absències de color) produeix el “segon gran contrast dinàmic”, el gris. La barreja dels silencis ens porta a un gris sense força activa. Ens evoca a una immobilitat desesperançada que estarà més o menys inerta segons s'apropi al negre o al blanc.

Colors secundaris

En vers els colors secundaris (figura 20), els podem considerar perfectes exemples de combinacions de les idiosincràsies dels primaris. Si barrejem vermell amb groc, obtenim taronja, el “tercer gran contrast”. Es torna encara més càlid, més terrenal i això fa que guanyi moviment fora de si mateix i tingui un impacte major al seu entorn. Li proveeix irradiació. Podem crear un vermell fred barrejant-lo amb blau. Així n'obtenim porpra, “el quart gran contrast”. Un color malaltís i intrusiu que està dotat de moviment intrusiu i d'instabilitat. Crea una ressonància molt forta però ens omple de fredor incomprensible, fins i tot incòmode. D'altra banda, negre i vermell crea marró, un color tosc que limita els altres elements de la paleta.

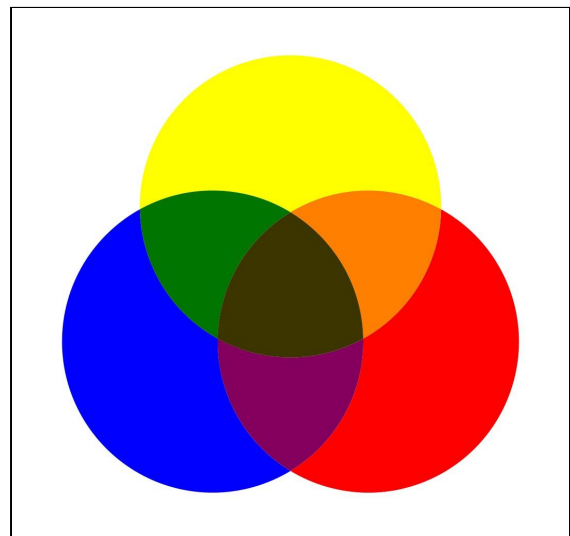



Figura 20

A mesura que es van barrejant els colors, van sorgint noves vibracions i nous contrastos que tindran cadascuna de les característiques dels colors primaris dels quals procedeixen. Creant així una ilimitada gamma de sensacions.

Les formes

Un quadre abstracte està format per diferents components amb un significat individual que s'uneixen per explicar la intencionalitat del seu autor.

Les formes són les que el doten de trajectòria, poden existir independentment com a delimitació d'un espai, poden ser temps, es poden expandir indefinidament. La forma existeix sense necessitat del color. El color, per existir i passar del pla de l'abstracte i del pensament a un pla físic necessita de la forma, ja sigui del pla (una superfície), d'un quadrat o d'una poma.

Quan sentim la paraula "cercle" ens ve al cap això: . Ben és cert que no ha de ser exactament igual. Pot estar buit o estar ple, ser més gran o més petit però l'essència és la mateixa: una figura definida per una infinitat de punts que es toquen entre ells que la fan ser sencera corba. És una relació molt diferent la que tenim amb les formes que amb els colors.

A *Punt i línia sobre el pla*, Kandinsky s'encarrega d'analitzar i definir els elements geomètrics de la pintura i les formes que aquest creen: punt, línia, pla i figures. En aquest apartat, desenvoluparé el punt, la línia i el pla. Posteriorment, a l'apartat de la teoria aplicada a l'anàlisi de *Méditation*, expondré l'anàlisi de les figures geomètriques principals i les combinacions dels primaris.

El punt

<<El punt geomètric és invisible, per tant, és abstracte. Pensat materialment, el punt s'assembla a un zero. Zero que, tot i així, amaga diverses propietats "humanes". Segons la nostra percepció del zero (el punt geomètric) està lligat a la major concisió. Parla, sense dubte, però amb major reserva.>>

Aquest punt geomètric és el punt del llenguatge, és el punt matemàtic. Mínim però amb una enorme significació, és discret però a la vegada imprescindible. Canvia el sentit d'una missatge, modifica els nostre llenguatge segons el fem servir. Dins el silenci del punt hi ha una pausa carregada per la tensió entre dues frases o pel missatge explícit que el símbol amaga en ell mateix. Un exemple en són els tres punts "..." no són pas una paraula però tenen un significat intrínsec que "guarda", que "reserva".

En canvi, a un quadre, un punt és una mica de color posat intencionadament per un artista a un llenç. No és ni un punt geomètric ni una abstracció matemàtica significa extensió, forma i color. Està dotat de missatge i juga un paper per ell mateix dins de l'obra. Vol dir començament i vol dir final. És l'expressió més petita de vida del quadre, és la cèl·lula del qual estan fetes totes les altres formes. És la més concisa. Pot tenir forma circular, quadrada o algunes més complexes om forma d'estrella però es diferencien d'aquestes formes i passen a ser punts per la intencionalitat del pintor.

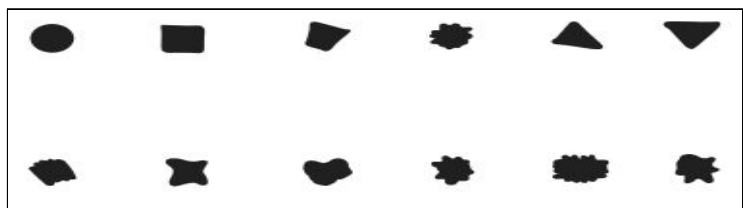
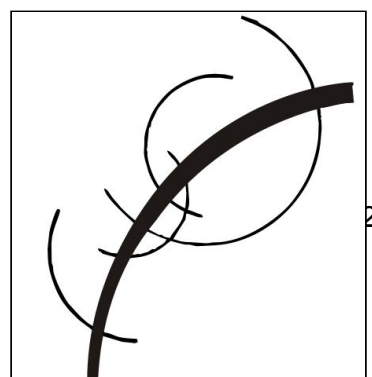


Figura 21

A la figura 21 podem apreciar varis exemples de punts amb diferents complexitats, la forma del punt també dependrà de la tècnica emprada i del llenç utilitzat.

El punt pot adquirir diverses tonalitats segons es posicioni dins el pla i actuar de manera individual o interactuant amb altres formes. Per exemple, si un punt es posiciona sota una línia (sigui recta o sigui lliure) aquest es convertirà en el seu



inici. Serà el pare de la línia i aquesta s'acabarà fonent amb el pla i limitada pels altres elements. Si un punt es posiciona a la part de dalt d'una línia, serà el seu final i el naixement serà del pla i dels elements.

A la figura 22 podem observar un punt al cantó esquerre del pla que dona lloc a una línia que es va engrossint progressivament. Aquest fa d'eix central i aporta estabilitat a la figura que es desenvolupa. Aconsegueix exactament el que pretén ja que Kandinsky volia reflexar els moviments d'una ballarina quan té una cama enlairada.

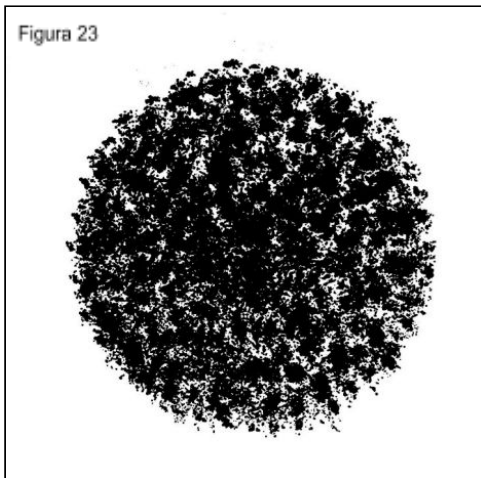


Figura 23

Un punt pot interactuar amb altres punts per crear-ne un conjunt que tindrà com a característica principal el temps. Un temps entretallat però de moviment continu, amb petites intrusions de color seguides que formaran per elles mateixes un interval dins l'obra.

Per una banda, la figura 23 es un conjunt de punts lliures que assoleixen un significat per ells mateixos. No tenen trajectòria concreta perquè interactuen entre ells i aconsegueixen que la figura acabi sent estàtica i imponent.

Figura 22



Figura 25



Figura 24

D'altra banda, a figura 24 mostra un dels quadres més famosos de l'autor titulat *Alguns cercles*. En aquesta obra podem apreciar la significació màxima que el pintor otorga a la figura del punt, es converteix en cercle. Es converteix en figura per la seva interacció amb el pla, com ell mateix declarà. No obstant, les vibracions que els diversos cercles produeixen són el mateix impacte que tenen els punts sobre un llenç. Ara, aquest està ple de naixements estàtics. S'anteposa a aquest exemple els punts que, en conjunt, componen un motiu. Com és el cas de *El veler verd* de Paul Signac (figura 25). A la composició, i a l'estil puntillista en general, veiem com el punt és simplement un factor de la tècnica.

La línia

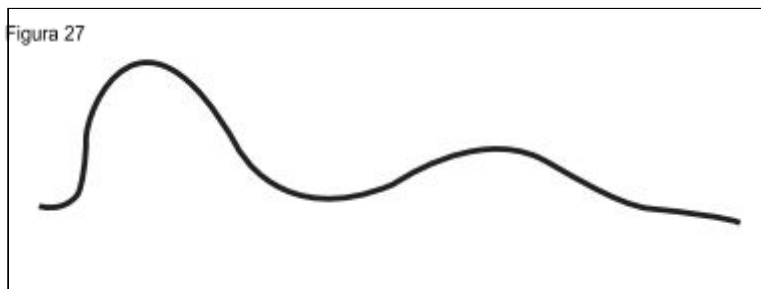
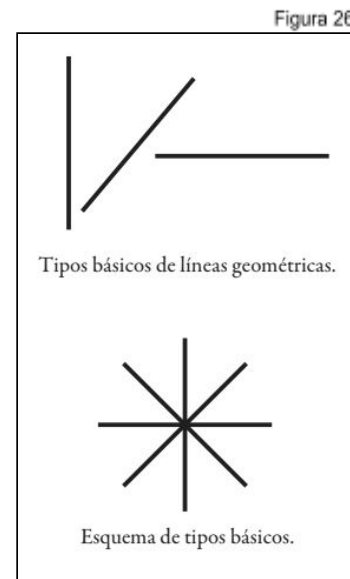
<<La línia geomètrica és un ens invisible. El el traç que deixa el punt al moure's i n'és per tant el seu producte. Sorgeix de moviment al destruir-se el repòs total del punt. Hem fet un salt de l'estàtic al dinàmic.>>

Basant-nos en això, podem concloure que la línia és una figura secundària, filla del punt. Per tant, també consegüentment, tota línia té un inici i un final que s'acaba delimitant per alguna cosa, sigui un un, sigui una altra forma o sigui el propi llenç. Quan el punt va perdent velocitat, la línia s'acaba i es comença a difuminar. El gruix d'aquesta dependrà de la velocitat del punt, per tant de la potència de la força, i de la intensitat amb què s'ha contactat amb el pla.

Les línies són forces. Semblants a una recta matemàtica, les línies són infinites, amb infinits punts on, a una composició, només són representats uns quants d'aquests. Són el producte gràfic i abstracte (simultàniament) d'una o més forces aplicades en una direcció concreta.

A la figura 26 trobem exemples de tipus bàsics de les línies no-liures i a la figura 27, en canvi, un exemple de línia lliure.

Els diferents tipus de forces resulten en múltiples tipus de línies: una força aplicada en una única direcció i sense variacions en la magnitud dóna lloc a una recta perfecta, la combinació i condensació de



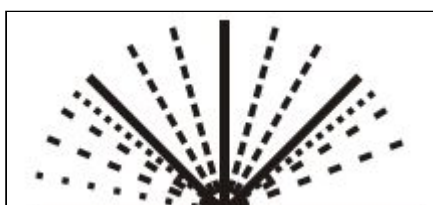
les línies girades pels seus extrems pot concloure en un pla que serà explicat i desenvolupat posteriorment, les rectes són una total negació del pla (llenç, superfície...), ja que no interactuen amb ell de manera

directa perquè mantenen totes les seves force, direccions i tensions; una actuació de forces que funcionen alhora provoca una corba o una ona i una alternança de dues forces que actuen en diferents direccions provoca una recta angular. També existeixen les línies lliures, que són productes de moltes forces aleatòries que interactuen entre sí. Una línia senceraament lliure (com la de la figura 27) és la pura expressió del lirisme i una barreja perfecta entre la flexibilitat corba i la vitalitat jove de la recta. Són direccions que s'immisceixen entre els elements del pla mantenint les seves forces i tensions.

Efectes subjectius de les línies

Com qualsevol altre element del quadre, una línia té una ressonància interna (també dita efecte subjectiu) que dependrà de les interaccions amb el pla, la posició i, sobretot, per la orientació de la seva direcció.

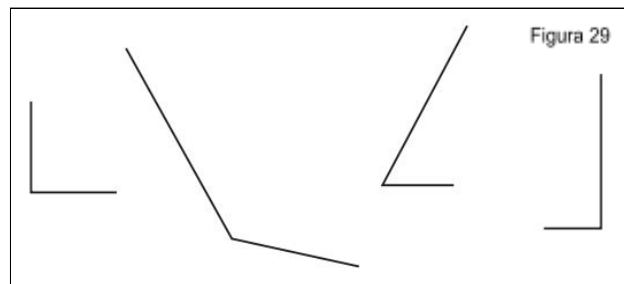
Les línies verticals, estan dotades d'una tonalitat lluminosa i càlida, amb el tarannà proper i acollidor de les tonalitats grogues i blanques.



De la mateixa manera, les línies horitzontals corresponen a les tonalitats fredes i obscures, amb aquest aire senyorial característic dels colors blau o negre. Representen el terra per on l'ésser humà es mou, descansa, camina i es recolza.

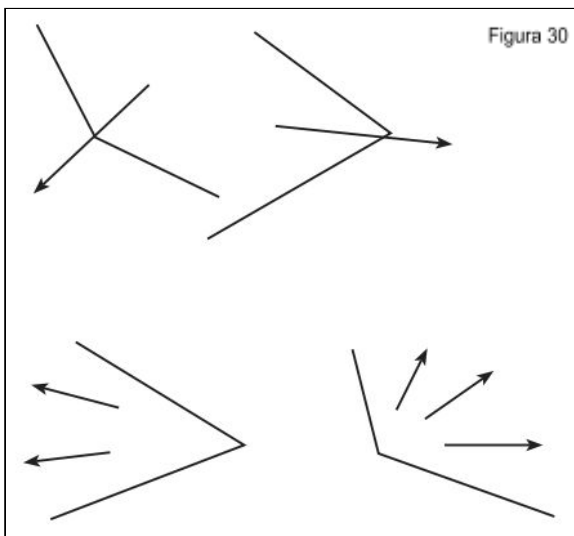
Com a conseqüència de la combinatòria d'aquestes dues, ens trobem amb la línia diagonal. L'efecte es similar al que provoquen els "gran contrastos de colors" però no té un impacte tan gran sobre l'espectador ja que les línies no estan directament relacionades amb les vibracions perquè són formes, i no color. Per tant, una línia diagonal també presentarà un acompanyament de les idiosincràsies de les línies horitzontal i vertical, s'aproparà més o menys a la calidesa o fredor de cadascuna d'elles segons la inclinació que tingui. A la figura 28 es mostra una estrella o esquema de temperatures on els eixos horitzontal i vertical són la màxima expressió de fredor i calidesa, respectivament.

Les línies angulars són potser el resultat amb més efectes subjectius de les línies no-lliures. Aquestes consten de dues parts que s'uneixen a través d'un xoc. Aquest procés, per molt simple que sembli, fa discernir notòriament una línia recta d'una angular ja que aquestes tenen més interaccions amb el pla, perquè en sí,



tenen més potencial de formar-ne un.

N'hi ha diferents tipus, segons el seu angle, poden ser agudes (45°), rectes (90°), obtuses (135°) i lliures (qualsevol altre angle). En relació amb el so, mentre més petit sigui l'angle, més aguda serà línia angular i tindrà un efecte més punyent sobre l'espectador. També, mentre més petit sigui l'angle, més s'aproparà al color groc i mentre més gran, al blau. Per això, una línia angular té tants efectes: l'angle interior (agut o recte) desprèn calidesa, l'exterior (sempre obtús) desprèn fredor i segons la longitud que tinguin les rectes i la posició que ocupen al pla, es desplaçaran d'una manera o altra. L'actuació d'una angular amb una recta (o



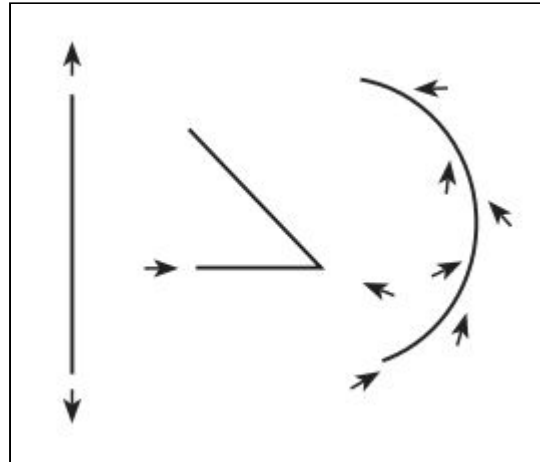
la de dues angulars sobreposades), genera la figura més violenta i aguda, el triangle. Té tres angles que ignoren i releguen al pla absoluta i descaradament perquè totes les rectes tenen direccions i forces distintes que es troben en un impacte (els vèrtex).

A la figura 29, podem veure diferents exemples de línies angulars posicionats a diferents nivells del pla, les dues dels extrems ens mostren la potencialitat que tenen les angulars de formar un pla i les dues interiors la direccionalitat que tenen les diferents longituds aplicades a diferents angles, aconseguen moure'ns els ulls. No obstant, les direccions de les línies estan exemplificades i marcades amb fletxes a la figura 30.

Línies lliures: rectes poligonals i corbes

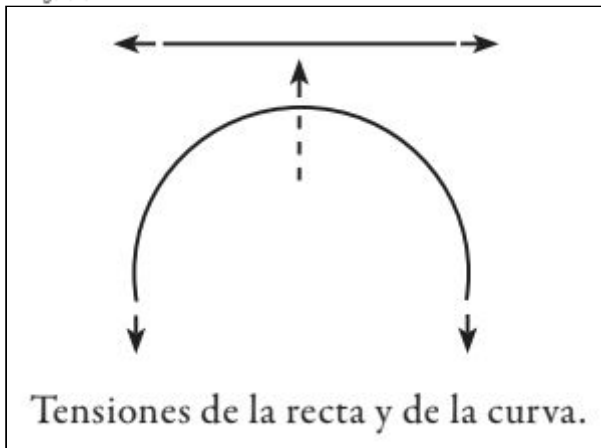
Les línies lliures poden ser rectes poligonals (ideals per representar sons i trajectòries visuals, ajuden a desenvolupar el moviment dins un quadre i són una guia molt forta per a un recorregut visual. Són una unió entre rectes, no una fusió, cadascuna conserva la seva direcció i la seva força, s'uneixen quan el punt que les dibuixa perd velocitat o bé xoca amb una altra) o bé corbes. Hi ha un cert antagonisme entre aquestes dues classes, Kandinsky el defineix com a "maduresa de la línia". A la figura 31 tenim les "reaccions" que tenen una corba davant les forces. la recta representa la joventut primerenca, l'angular un pas entre l'edat adulta i la joventut i, finalment, la corba ensenya l'edat més madura estable davant les forces.

Figura 31



La "maduresa" consisteix en la flexibilitat

Figura 32

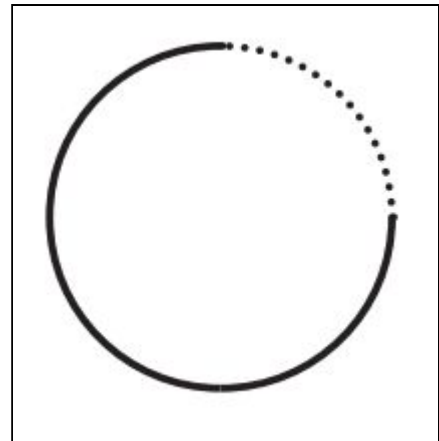


i la

tensió que vol mantenir la línia. Aquesta es reflexa sobretot a l'angle. Un angle és resultat de dues tensions que actuen sense considerar l'altra. Són tensions primitives i més inestables que el cas d'una corba. Aquesta última té tres tensions principals

Figura 33

(ara referint-me



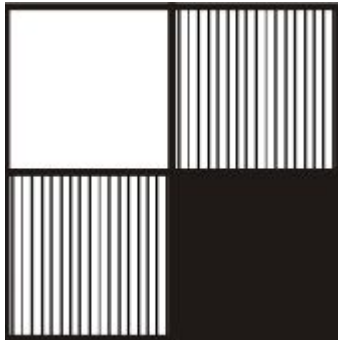
a línies lliures simples), això provoca que l'agressivitat intrusiva de l'angle desaparegui. Amb aquesta tercera tensió, la força de la línia va quedant condensada en sí mateixa i, per tant, la corba es va fent més pesant i reservada, ara té una actitud concèntrica. La representació d'aquestes tensions la trobem a la figura 32. Així doncs i en síntesi, una recta és una negació total del pla perquè negligeix els efectes que té aquest sobre les seves forces i direccions. Una corba és sencera i adversa a la recta per aquests mateixos motius.

Aquestes dues afirmacions porten a la conclusió següent: una corba conté en sí mateixa un germen del pla. Mentre més tancat sigui l'arc (o corba simple) més difusos estaran el seu començament i el seu final i més lluny estarà d'assemblar-se a una recta. El naixement i la mort de la corba es confonen. Així sorgeix el pla més estable i inestable simultàniament: el cercle (com podem veure en la figura 33).

El pla bàsic

El pla és la superfície física que rep el contingut de l'obra i, esquemàticament, està limitat per quatre línies: dues verticals (elements càlids) i dues horitzontals (elements freds). Convertint-se així en una entitat independent que està en repòs. Si una de les dues direccions predomina (una amplada o alçada exagerades), el pla adquirirà les

Figura 34



característiques d'aquesta i, per tant, canviarà de tonalitat. També, dins el mateix pla, hi distingirem diferents zones de "coloració afectiva", dites zones es crearan a mesura que s'apropin a les línies horitzontals, les verticals, al centre del pla o a les cantonades. En conseqüència influirà en la tonalitat dels elements pictòrics que es dibuixaran en ell. Es considera que cada localització dins el pla té un pes que ve donat per l'efecte d'apropament o allunyament, és a dir, que es magnifica d'esquerra a dreta com una línia que s'apropa. Així es forma un equilibri- que consistirà en la focalització del pes del pla en un punt concret- entre les dues diagonals (que aqueses a la vegada poden estar en tensió) i les rectes que limiten el pla. Cal remarcar que, si un element té molta força dins el pla (sol donar-se en casos on està dibuixada una figura únicament), encara que estigui situat al ente, el pla sencer adquirirà la seva trajectòria. A la figura 34 trobem el diagrama de la distribució de pes d'un pla, en aquest cas un quadrat perfecte (pla absolutament equilibrat i líric). En canvi, a la figura 35 veiem les diferents tonalitat que un pla pot adquirir gràcies a un element amb una força direccional molt notòria.

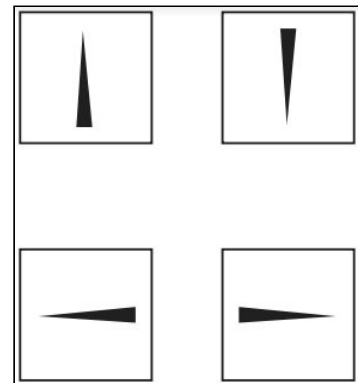


Figura 35

Kandinsky resaltà molt la importància de la tria del llenç perquè és la màxima representació del pla i condicionarà tota l'obra. Per a ell, el pla era un ésser viu que l'artista fertilitza i sent respirant.

Anàlisi

L'anàlisi d'aquesta peça consta de dues parts: d'una banda l'anàlisi harmònic de l'acompanyament (en aquest cas adaptat per a piano) i d'altra, l'anàlisi de la melodia interpretada pel violí solista. Totes dues parts tindran enfocaments distintius: la primera tractada per compassos i estudiada amb les normes d'harmonia clàssica; la segona, encanvi, vista des d'una perspectiva subjectiva i pròpia, fonamentada en les sensacions que la peça em produeix, seguidament relacionats amb termes i conceptes de la teoria de Kandinsky.

Anàlisi harmònic

Thaïs Таис
Méditation (Размышление)

Переложение для скрипки и фортепиано М. П. МАРСИНЕ.

J. MASSENET
Ж. МАССЕНЕ,
(1842 - 1912)

Andante.

VIOLON.

I_6 I	I_6 I	I_6 I	I_6 I
------------	------------	------------	------------

I_6 I	IV_6 I	II_6 II	II_6 II	VII_6 V_7
------------	-------------	--------------	--------------	------------------

I^4_3 I_6 (re m) V^6_5 I_6 (re m)	I_6 I	I_6 I	I_6 I	II_6 II_6
--	------------	------------	------------	------------------

II ⁶	I ⁶ I	VI VI	II ⁶ ₄ V ₇	II
-----------------	---------------------	----------	--	----

II ⁷ II	I ⁶ I	VII ⁶ VII ⁶	V III ⁷
--------------------	---------------------	--------------------------------------	-----------------------

II ⁶ II ⁶	VII ^V VII	IV ⁶ ₄ IV ⁶	V ⁶ ₄ V ⁶
------------------------------------	-------------------------	---	---

VII ⁶ ₅ VII	VII ⁶ ₅ VII ⁷	V III III ⁶ ₄	III III ⁶
--------------------------------------	---	--	-------------------------

ff più appassionato *più mosso agitato*

VI ⁶ ₄ III	VI ^c IV ⁶ ₄	IV ⁷ VI	IV ⁷ I ⁶ ₅
VI ^c VI ⁶ ₄	VI IV ^c	IV VI ⁶ ₄	IV I ^c

riten un peu p. dim. *ff* *rall.* *a tempo* *del r.o.*

I ⁷ I ^c (re m)	I ^c	I ^c	I ^c	II ^c
V ⁶ I ^c (re m)	I	I	I	II ₄

I ^c	IV ^c	II ^c	II ^c	VII ^c IV ⁶ ₄
I	IV	II	II ⁷	V ⁷ IV ^c

rall. *f* *ff* *a tempo*

V ⁶ ₄ I (re m)	I	VI	I	II
V ⁶ ₅ VI (re m)	I ⁷	VI	I ⁶ ₄	II ^c

VI ⁶ ₄ # VI ⁶ ₄ #	II ⁶ II	I ⁶ I	II V ₇	II V ₇
--	-----------------------	---------------------	----------------------	----------------------

II V ₇	I ⁶ I	II# II#	I ⁶ I
----------------------	---------------------	------------	---------------------

	I ⁶ I	I ⁶ I	I ⁶ I
--	---------------------	---------------------	---------------------

IV ⁶	(re m) III#	III ₇ III ₇	I ⁶ I	I I	I I	I I
-----------------	----------------	--------------------------------------	---------------------	--------	--------	--------

Anàlisi subjectiu de la melodia

Thaïs

Méditation

Таис

(Размышление)

Переложение для скрипки с фортепиано М. П. МАРШИН. J. MASSÉNET. Ж. МАССЕНЭ. (1848-1912)

Andante.

VIOLON.

The score consists of 18 numbered measures across 11 staves. Key performance instructions include:

- Andante* (initial tempo)
- molto con suavité* (measures 1-3)
- p* (measures 4-5)
- f* and *pp* (measures 6-7)
- più mosso* and *animando* (measures 7-9)
- rit. a tempo* (measure 10)
- più f* (measures 11-12)
- rit. a tempo* (measures 13-14)
- p* and *pp* (measures 15-16)
- f*, *ff*, and *cresc.* (measures 17-18)

Final markings include *chanterolle* and *cresc.* with a *ppp* dynamic.

El següent anàlisi és completament subjectiu. He dividit l'obra en divuit punts on, des de la meua perspectiva, hi ha un canvi en l'expressivitat, són moments essencials per entendre l'emocionalitat de la peça o són llocs a remarcar per algun motiu o altre.

Abans de desenvolupar l'anàlisi, cal fer un incís d'un concepte que sortirà posteriorment: el paper de la melodia dins l'obra.

Per a Kandinsky, les notes eren certament reproduïbles al llenç mitjançant punts i, com ja s'ha vist abans, un punt en moviment és una línia. Per tant, podem deduir que una melodia (un conjunt de notes, ergo un conjunt de punts que interactuen entre sí) són línies que tindran diferents característiques segons la seva pròpia interacció. Podem trobar-nos punts que es mouen amb lirisme i lliurement, poden ser repeticions de les notes que es tradueixen en línies rectes planes, es poden apropar a tons foscos o a aguts brillants (tindran diverses inclinacions), etc.

Sabent això, he relacionat aquest concepte dels punts i les notes amb la trajectòria de l'obra i, conseqüentment, la del quadre. La melodia estarà representada a la composició amb línies i formes que varien dins elles mateixes. Les línies tenen una direccionalitat que ressona dins l'espectador, semblen allunyar-se, apropar-se o desplaçar-se pel llenç. En l'àmbit musical, passa el mateix, la melodia és la part més propera d'una peça, és allò que reconeixem millor, el primer que memoritzem i captem. Per això penso que una melodia és "un recorregut" que té una obra per "arribar" a nosaltres. No s'ha d'interpretar com una direcció immediata, s'allunya i s'apropa, va i ve. Aconseguint així jugar amb qui escolta i fer que hi hagi una relació tensional entre peça i oient.

Punts i descripció d'ells

1→ Amb aparent lentitud, neix el motiu del solo. Les notes agudes d'aquest aconsegueixen calar-nos de manera immediata. Tot seguit, hi ha una baixada molt segura (amb les notes de l'acord de tònica: fa re la) que ens porta amb un salt vertiginós una escala més amunt.

2→ Aquest motiu és més subtil, sembla que es disculpa pel començament i es cargola, convidant a jugar, innocent. Una vegada més, hi ha un salt d'escala però no és tan extremat perquè el la, al no ser tan agut, no penetra tant.

3 → Es relaxa, es diverteix i escala fins el sol. No obstant, tot manté la subtileza, el repòs i l'extrema delicadesa. La pujada a la corda la no és violenta i, justament, que es tracti d'aquesta corda la fa dolça, molt menys afilada i punyent que si és toqués amb l'estridència metàl·lica de la corda mi.

4 → L'arribada del piano em suggereix una reafirmació temporal que es trenca quan arriba l'a tempo. Tot seguit, torna el motiu principal però aquest cop no hi trobem distraccions amistoses, tampoc disculpa. Hi ha un canvi al motiu, transmuta aquest remolinet per un la que precedeix un arpegi amb crescendo que dirigirà al primer dels moments més confusos i invasius de tota la composició.

5 → Com en punts anteriors, la melodia torna a l'orient. Baixa a la corda la i amb un vibrato molt contingut va arribant al piano amb arpegis, saltant pels acords amigables i estables.

6 → En aquest punt, ens encarem amb una sensació semblant a la del punt 4. És una reafirmació, no obstant, més madura. El seu tarannà és notòriament més condensat, introspectiu, es veu perfectament emmarcat per les indicacions de tocar el fragment a la corda sol, adquireix un color més greu i gruixut.

7 → L'animato comença amb do becaire nota estranya dins la tonalitat, no obstant, l'acompanyament suavitza el seu efecte. Avança, retorna, s'allunya i s'apropa amb les dinàmiques: els crescendos i decrescendos van dibuixant la il·lusió de frenar i endarrerir l'arribada de quelcom que s'insinua amb les alteracions de la melodia, sembla que es prepari.

8 → Es retracta, no es vol desvetllar encara, s'allunya una altra vegada amb el piano, es fa més freda i intenta cobrir-se.

9 → S'ho repensa i torna, amb més força, acompanyada d'un crescendo que dura, mentre recorre l'ambient, i es torna increïblement dens.

10 → CLÍMAX. Punt de descontrol, d'alienació i vesània. L'acompanyament esdevé una base firme en aquest punt, és el que manté l'obra. Les notes agudes aconseguen una immersió total en l'oïent, és punyent i punxeguda. Desassossec i inquietud, la incomprensió i la intrusivitat arriben fins i tot a semblar malalties.

11 → La sensació del punt anterior es manté, igual d'apassionat i carregat però més pesat, més dur, més rovellat.

12 → Considero aquest un dels punts més abstractes de l'obra, gràcies als cromatismes, sorgeixen noves llums amb les alteracions amb un punt afegit d'encara més lirisme, em resulta summament vaporós.

13 → La sensació posterior s'acaba i minva de la mà d'un rallentando decrescendo que desemboca a un a tempo on es calma i torna al començament amb un toc més amarg, més vell, torna a la lletra A, on el motiu es repeteix però està condicionat per tot el que porta darrera, aquest és el punt on tot el seu recorregut es comprimeix i neix un bagatge que dona la sensació d'un motiu immensament més meditat i una peça molt més resignada.

14 15 16 → Uneixo els tres punts perquè tots tres comparteixen les mateixes resonàncies sobre mi, no obstant, els divideixo perquè discerneixen en petits matisos que els acaben atorgant aquesta individualitat. Transmeten esperança i noves il·lusions, un començament optimista que es mostra molt bé al punt 14 però que varia lleugerament i es va transformant fins assolir un toc solemne i pensatiu que es mostra sencera al punt 16. El punt 15 és l'etapa de transició entre tots dos, el considero un moment meditat però indecís.

17 → Es produeix una dispersió, es repeteix el motiu però cada vegada que ho fa va deixant enrere aquesta perspectiva juvenil i es torna sospesat, ja no és tan passional, sembla ésser incomprensió que s'assumeix i s'accepta.

18 → Per última vegada, es busca reafirmar. Amb més solemnitat que mai i, fins i tot, amb aire de tristesa bella, desapareix. Deixant al seu pas i com a record harmònics melancòlics i infinits.

Relació dels elements de Méditation amb la teoria abstracta

Pla base: harmonia de l'acompanyament

Una relació lògica immediata que sorgeix és relacionar l'acompanyament amb un "pla base", amb un fons que sustenta l'obra. És el coixí on reposa, d'on s'eleva, torna i s'enfonsa la melodia. L'harmonia, essent l'estructura constant de la peça (no canvia la figura arpegiada i varia molt poc el ritme harmònic), s'assembla considerablement al paper dels colors primaris dins la pintura pura (explicat anteriorment).

No obstant, també té forma: dins dit pla base es creen diferents regions degut als canvis de l'harmonia. De vegades, s'aprecia una seqüència molt estable que segueix la "seqüència natural harmònica" o on, fins i tot, trobem fragments amb repeticions de tònica i dominant.

Aquests correspondrien a formes suaus i sense angles. De la mateixa manera, aquells amb una harmonia més fluctuant, moltes inversions, canvis de tonalitat, seqüències poc freqüents concorden amb formes gairebé punxants dins el pla base.

Les regions es veuran delimitades per la densitat dels acord forts, és a dir, per a mà esquerra del piano que, quasi senceraament es regeix per disposició fonamental. Els seus marges, allà o coincideixen al pla base són línies d'aquests acords. Això és degut a la seva estabilitat, estan xocant entre ells i aguanten les forces que arriben de les altres regions. Kandinsky diu que << s'ha d'arribar al límit entre la línia i el pla, és allò que dota la pintura de la seva etapa embrionària>>, aquesta etapa embrionària la relaciono directament amb el concepte de "pla base", ajudada per aquest límit entre el pla i la línia que crea l'acompanyament. Contràriament, els acords en inversions són més febles, els més inestables, estan dins l'estat fonamental. Per això mateix són més eteris i vaporosos. Tenen una suggerència diferent: una primera inversió obre l'acord però una segona allunya la tònica del baix, cosa que els dona lleugeresa i volatilitat. Aquests s'identifiquen amb l'interior de les regions del pla base. Aquest centre és més difuminat, amb més espai.

En síntesi:

Element		
Colors primaris	Blau	seqüències naturals, acords menors i modulacions al relatiu menor. Línies harmòniques estables.
	Groc	seqüències naturals, acords majors brillants, amb sèptima.
	Vermell	seqüències menys freqüents, ritme harmònic més curt per representar la vitalitat i característiques d'aquest color.
Forma: regions	Marges	Acord en EF
	Interior difuminat i vaporós	Acords en primera, segona i tercera inversió.
	Formes corbes i línies diagonals pel seu equilibri	Fragments amb seqüències naturals.

	calidesa-fredor	
	Formes amb més angles i punxants	Fragments amb seqüències menys freqüents.

Segon pla: melodia

Com ja s'ha esmentat abans, la melodia coincideix amb la forma degut a les línies que creen les notes en moviment. Tot i així, no està absent del color. La ressonància interna que provoca és tan abstracta que només s'hi pot representar completament si el tenim en compte. Com es mostra a l'apartat anterior, la melodia genera infinites reaccions sensibles a l'oient, no es redueix únicament a la trajectòria sinó que també inclou la major càrrega sensitiva de l'obra. És allò que primerament arriba, allò que reconeixem i memoritzem majoritàriament, allò que ens sorprèn. És la part més pesant d'una peça, per tant, predominarà el color del segon pla al del pla base, no obstant, mantindrà les regions donades per aquest.

Degut a les múltiples facetes de la línia melòdica, cada punt de l'anàlisi subjectiu es representarà amb una forma específica que vindrà dictat per la seva idiosincràsia.

Punt	Element	Figura corresponent
1	Primer naixement del motiu	Forma blanca delimitada pel color negre
	Baixada amb notes fa re la	Cercles incomplets sobreposats (la baixada és molt estable però hi ha un salt que porta a un altre registre- també amb notes molt estables-)
	Intrusivitat del motiu	Color groc amb rectes creixents d'esquerra a dreta
	Sensació aparent de lentitud	Corbes allargades: s'estenen pel pla
2	Sensació d'apropament	Color taronja (associat a la vitalitat)
	Cargolament de la melodia	Espiral que es prolonga i es va obrint, l'espiral també coincideix amb el desenvolupament progressiu de la melodia
3	Pujada a la corda la	Tonalitat dels límits de la regió del pla base amb més densitat de pintura (per restar-li aquesta vibració metàl·lica)
	Expressivitat delicada i dolça	Tonalitat del pla base amb més blanc

4	Arribada del piano	Pla de color verd que al·lega calma
	Canvi al motiu	Replec d'ell mateix: color vermell
	Canvi al tempo	Superposició de figures per representar la transmutació, semblant a la del primer punt però amb molt més contrast.
	Arpegi amb crescendo	Figura: triangles amb un angle mínim a l'esquerra
	Intrusivitat i confusió del moment	Color porpra
5	Piano amb arpegis	Punts petits i discrets en tonalitat fosca
6	Sensació semblant al punt 4 però més madurada	Posicionament proper al pla verd i figura: cercle en tonalitats verdes i blaves més opaques
	Interpretació a la corda sol	Tonalitat ataronjada apagada amb matisos pastels: la pesadesa apaga el color i, la introspectivitat, l'amaga i li resta brillantor
7	Do becaire "suavizat"	Interacció molt estreta entre harmonia i melodia. Al tenir el do natural es crea una petita dissonància que és resolta per l'acompanyament: línia corba que uneixi la regió pastel i la vibrant del pla base
	Alteracions	Transició de tonalitats: pasa de la tonalitat apastelada als vermells dels triangles i, amb un toc de blanc (noves possibilitats al so gràcies a les alteracions), es dirigeix al porpra del punt 4.
8	Sensació que s'amaga i es retracta	Densitat de pintura darrera una figura per crear sensació d'ombra.
9	Crescendo	Figura: triangle "amb forma de crescendo" groc amb una direccionalitat molt definida (esquerra angle més agut)
10	CLÍMAX	Moment àlgid lliure de figures, només hi constarà una representació de la totalitat de la peça amb la repetició dels motius i, per tant, de la seva

		estructura (desenvolupat al “tercer pla”)
	Notes agudes	Ja que es troba lliure de figures, la situació punxant i angular es donarà al pla base
	Desassossec, inquietud i incomprensió	Color lilós, tonalitats porpra amb difuminats vaporosos per calcar les emotivitats malaltisses del clímax
11	Perspectiva més rovellada i pesant	Més densitat de pintura i tonalitats de porpra més profundes, amb ondulacions als marges de les regions per representar la flexibilitat de la maduresa.
12	Cromatismes amb molt de lirisme	Zona de transició entre tonalitats liloses i blavoses
13	“Motiu condicionat”	Color blanc amb subtils matisos blavosos
14-15-16	Indecisió	Impresió que es transmet a les formes del fragment
17	Repetició del motiu amb resignació, sense jovialitat	Fomes molt corbes i concèntriques que es conglomeren i es condensen en un cercle molt gran
18	Harmònics amb aire trist	Punts amb la impresió dels apartats anteriors que es distribueixen pel cercle blanc deixant un espai al mig

Tercer pla: motius, ritmes i estructura

Dins la peça, podem distingir clarament un patró de reiteració del motiu. Cada vegada que això ocorre, aquest neix novament. Dit fenomen concorda amb el concepte que Kandinsky atribueix als colors blanc i negre.

El blanc és la nova esperança i el focus de claredat màxima, el negre és la mort i el silenci inexorable. La combinació d'aquests (com a caràcters independents, no per la formació del gris) suggereix una renovació constant i molt potent que va associada al motiu.

El ritme del motiu, consegüentment, també es repeteix. Ja deixa de ser una línia lliure perquè, encara que hi abunda el lirisme, segueix i forma una estructura que guia la peça i la fa evolucionar.

L'autor desenvolupa els factors ritme i repetició de manera semblant: una línia sotmesa a forces que es repeteix seguint una direccionalitat i que, en aquestes repeticions, no varia la

seva aparença, només l'espai que hi ha entre la línia i les repeticions. En aquest cas es correspondria a una línia corba gairebé concèntrica (cercle) per la densitat i la importància del motiu. És la representació de la peça sencera i, per tant, del seu tarannà meditatiu gairebé cerimoniós.

D'altra banda, la trajectòria de la melodia es veu molt marcada per ritmes concrets com el dels compassos 5 i 9. Al compàs 5 les semicorxeres porten per primera vegada al motiu a la calma i, amb aquesta sensació de cargolament incolsa, s'identifica amb línies lliures pures, sense forma definida prèvia. Abans d'això però, el motiu comença amb una blanca amb punt solemne, semblant a la ressonància d'un cercle que, al no tenir una única aparició, no és tancat: té múltiples fases que serviran per obrir aquesta introspectivitat, s'exposa més. Així mateix, també hi apreciem altres ritmes que ajuden a la dinàmica. Un exemple en són els arpegis dels compassos 16 i 17. Aquests, tot i que presenten una clara intenció direccional enfocada en arribar a les notes més altes i així canviar de registre, es veuen sotmesos a una força que els empenya avall (com si fossin graons). Dita sensació es compagina amb el paper de les línies corbes i ondulades de la teoria abstracta i es fa evident fins i tot en el mateix dibuix de les notes al pentagrama, amb principis i finals ben definits.

Abans de realitzar la composició, al destacar que, al correspondre el tercer pla amb la trajectòria de l'obra, els elements han d'aparèixer en ordre al llenç, *Méditation* té un inici i un final que també haurà de tenir el quadre. Degut a que un moviment d'esquerra a dreta suggereix apropament, l'inici de la peça haurà de posicionar-se a l'esquerra, preferiblement a la cantonada superior per deixar espai per la resta de la composició.

De la mateixa manera, és necessari resaltar que a l'estructurar-se amb un patró AABA, la línia que la representarà globalment no pot ésser recta ni tampoc una corba pura. No pot ésser una línia concèntrica, ni una espiral perquè es desenvolupa allunyant-se i tornant al punt d'origen però amb parts definides. Semblant a una forma d' "s" invertida (considerant l'inici ja estipulat). Conseqüentment, el final de la peça haurà de coincidir amb la cantonada inferior dreta del llenç. La segona A i la B es veurien oscil·lants en les corbes d'aquesta "s" invertida. Ja que les divisions estan donades pràcticament per l'aparició del motiu, als punts marcats a la figura amb les lletres, hi hauria de constar una representació d'aquest.

Finalment, és necessari representar el timbre de l'instrument solista. Kandinsky dedicà un parell de línies a descriure el timbre del violí: línies rectes fines que solen anar en conjunt i, per tal de retratar les quatre cordes de l'instrument, a l'obra hi haurà de constar quatre línies rectes fines.

En síntesi:

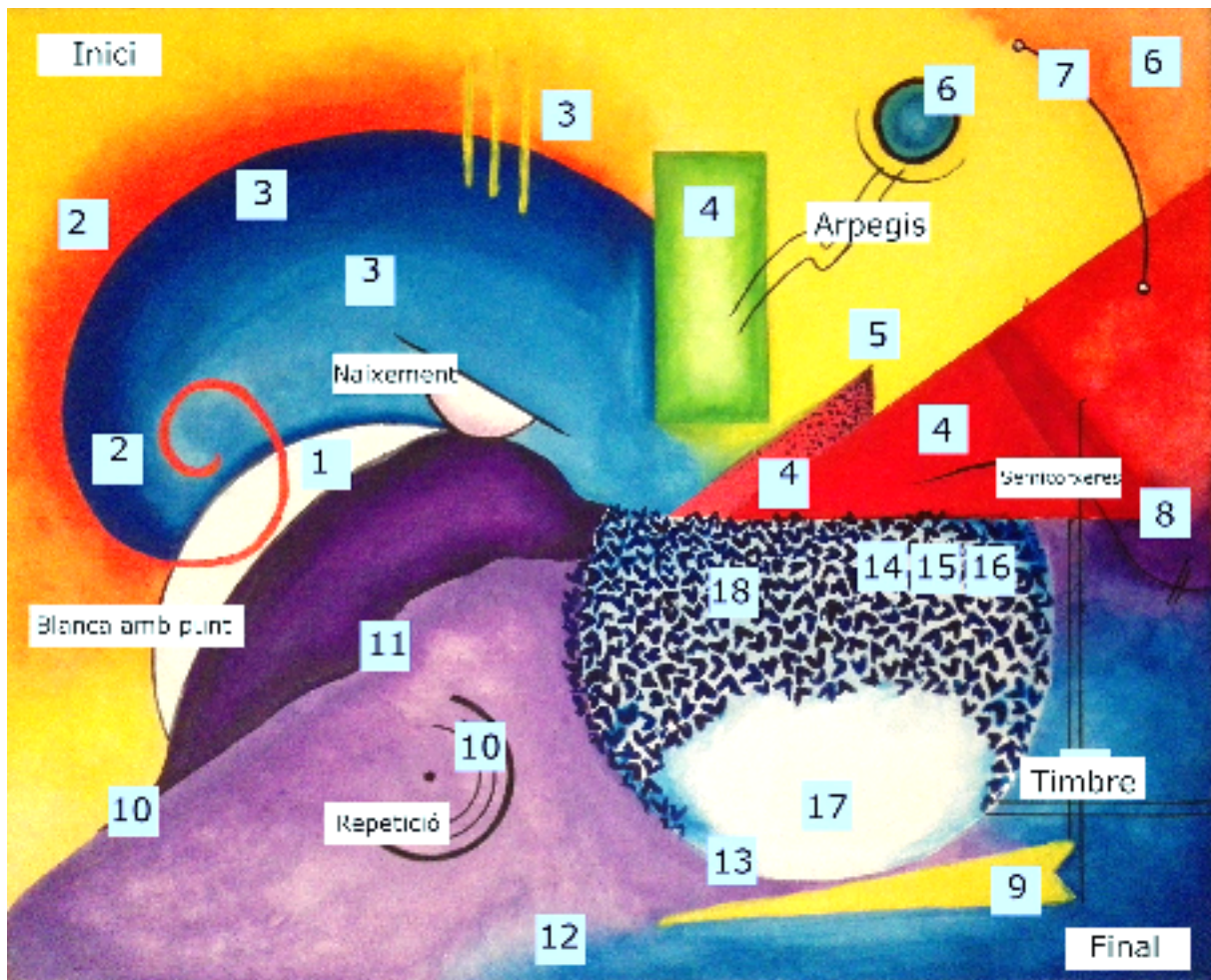
Element	Representació
Naixement del motiu	Línies corbes amb blanc i negre com a factors independents
Repetició de ritme del motiu	Línies corbes quasi tancades amb una repetició d'elles
Semicorxeres	Línies lliures pures

Blanca amb punt	Semicercle
Arpegjis	Línies lliures corbes amb aparença de graons
Timbre del violí	4 línies rectes fines
Estructura AABA	Forma d'”s” invertida
Inici de la peça	Inici del quadre: cantonada superior esquerra
Posicionament dels motius	Corbes de la “s”
Final de la peça	Cantonada inferior dreta

Resultats

El resultat de la part experimental és una composició pictòrica. Seguidament es mostra el quadre sencer, tot seguit un esquema amb els punts de la melodia i la trajectòria assenyalades. Degut al múltiples apartats que té cada punt a l'anàlisi subjectiu, a la segona imatge s'indicaran aquells que puguin ésser apreciats digitalment i facin més referència a la forma.





Conclusions

Després de la realització d'aquest treball, en relació a la hipòtesi, puc concloure que sí és possible traduir una peça musical a una obra pictòrica. No obstant, és una resposta escarida que conté molts peròs i molts condicionants darrera.

Aquest treball no ha constatat d'un experiment científic: la interpretació de les formes, de la melodia, dels conceptes de Kandinsky són absolutament subjectives i personals, no és un experiment que al reproduir-se s'obtingui el mateix resultat.

Un altre aspecte a remarcar que he observat al llarg de l'execució de la composició pictòrica ha estat la flexibilitat que m'ha ofert aquesta mateixa condició. El fet que fos un treball fonamentat principalment en pensaments, relacions, percepcions i deduccions meves m'ha permès esplaiar-me i profunditzar el meu raciocini. Quan vaig fer les taules amb les relacions, tenia una idea molt etèria del que acabaria resultant el quadre perquè no volia definir un patró qu havia de seguir estrictament quan el pintés. Per això, tot i que les vaig acabar seguint bastant, vaig deixar que fos un procés natural i sensitiu on jugués la meva emocionalitat del moment, el meu sentit estètic, el comportament dels materials, entre d'altres.

En vers la tècnica pictòrica, exposo la meua falta de coneixements en aquest aspecte. L'efectuació ha estat molt bàsica i sense instrucció prèvia.

Finalment, tractant la meua perspectiva global del treball, afirmo que ha estat un repte intel·lectual però també una exposició summament íntima del meu pensament amb que mai m'havia encara abans dins l'àmbit acadèmic perquè tampoc mai no havia tingut l'oportunitat de tractar un tema de tal profunditat i complexitat.

Referències

1. AA.VV. (1991). Enciclopedia del Arte Garzanti. Ediciones B, Madrid.
2. Aullón de Haro, Pedro (2006). La sublimidad y lo sublime, Verbum, Madrid.
3. Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik, Ernst Berger, Sir Théodore Turquet de Mayerne
4. Bustena WordPress. Impresionismo musical [en línia]<<https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xx-y-la-era-del-sonido/unidad-29/>>
5. Camino de la música. Janine Jansen: Meditación de Thais [en línia]<<http://caminodemusica.com/janine-jansen/janine-jansen-meditacion-de-thais-d-e-jules-massenet>>
6. Cascales, Claudio. Música y arte abstracto [en línia]<<http://claudiocascales.blogspot.com/2011/06/musica-y-arte-abstracto.html>>
7. Chilvers, Ian (2001). Diccionari de l'art del segle XX. Editorial Complutense
8. Croxatto, Andrés. Estilos pictóricos: Impresionismo [en línia]<<https://www.todocadros.es/estilos-arte/impresionismo/>>
9. Fernández-Villaverde, Marga. Pintando música [en línia]<<http://www.harteconhache.com/2014/03/pintando-musica.html>>
10. Hernández, Arturo. La música y su concepción filosófica [en línia]<<http://udep.edu.pe/hoy/2012/la-musica-y-su-concepcion-filosofica>>
11. Huerta, David. Kandinsky y la sinestesia [en línia]<<http://davidhuerta.typepad.com/blog/2015/02/kandinsky-y-la-sinestesia.html>>
12. Music with ease. Thaïs, an opera by Jules Massenet [en línia]<<https://www.musicwithease.com/massenet-thais.html>>
13. Red historia. Las vanguardias artísticas históricas [en línia]<<https://redhistoria.com/las-vanguardias-artisticas-historicas>>
14. Rehn, Ursula. The Richard Wagner's concept: Gesamtkunstwerk [en línia]<<http://www.interlude.hk/front/richard-wagners-concept-of-the-gesamtkunstwerk/>>

15. Rocamora, Carmen. El origen de la abstracción [en línea]<
<https://www.nuevarevista.net/revista-lecturas/el-origen-de-la-abstraccion/>
16. The art story, modern art. Wassily Kandinsky, Russian painter [en
línea]<<https://www.theartstory.org/artist-kandinsky-wassily.htm>
17. Trianarts. Franz Marc, el expresionismo alemán y Der Blaue Reiter [en
línea]<<https://trianarts.com/franz-marc-expresionismo-aleman-y-der-blaue-reiter>
18. Unamuno, P. El compositor más odiado de la historia [en
línea]<<http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/22/53f5e581268e3e1b4f8b458c.html>
19. Wassily Kandinsky Blog. The biography. [en línea]<<https://www.wassilykandinsky.net/>
20. Wassily Kandinsky. Concerning the Spiritual in Art. Dover Publications.
21. Wassily Kandinsky. Point and Line to Plane. Dover Publications.
22. Ximénez, Maite. Thais, el triunfo de la vida y del amor [en
línea]<<https://classicgrandtour.com/2012/04/09/thais-el-triunfo-de-la-vida-y-del-amor/>