The image features a musical score on the left side, with various staves of music. The right side of the image is dominated by large, horizontal watercolor washes in shades of pink, red, green, and yellow. The title 'VIBRACIONES CROMÁTICAS' is printed in a bold, black, sans-serif font, with the word 'CROMÁTICAS' in a multi-colored font where each letter is a different color. Below the title is a subtitle in a smaller, black, sans-serif font. The overall aesthetic is artistic and creative, combining music with visual art.

VIBRACIONES CROMÁTICAS

Un recorregut per la música,
el color i l'emoció

PSEUDÒNIM: Barbara Strozzi

RESUM

Aquest Treball de recerca busca la relació existent entre els conceptes de música, color i emoció. Per a dur-ho a terme, el punt de partida ha estat una documentació històrica desde l'època grega clàssica fins al segle XX de com s'han relacionat aquests tres fenòmens entre ells i, amb la informació teòrica obtinguda, s'ha realitzat una pràctica de composició musical que ha intentat experimentar amb aquest fet.

RESUMEN

Este Trabajo de investigación busca la relación existente entre los conceptos de música, color y emoción. Para llevarlo a cabo, el punto de partida ha sido una documentación histórica desde la época griega clásica hasta el siglo XX de cómo se han relacionado estos tres fenómenos entre ellos y, con la información teórica obtenida, se ha realizado una práctica de composición musical que ha intentado experimentar con este hecho.

ABSTRACT

This Research Work seeks the relationship between the concepts of music, color and emotion. To carry it out, the starting point has been a historical documentation from classical Greek times to the 20th century of how these three phenomena have been related to each other and, with the theoretical information obtained, a musical composition practice has been carried out that has tried to experiment with this fact.

Paraules clau:

Música i color, Música i emoció, Ethos, sinestesia, Història de la Música, Estètica musical.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	4
1. Música, color i emoció: breu aproximació històrica	8
1.1 Música i emoció fins al Barroc: la parella perfecta	8
1.2 El segle XVIII: raó, emoció i color	16
1.3. El segle XIX: emoció, melodia i color s'abracen	25
1.4. Del segle XIX al XX: ruptura, avantguarda i sinestèsia	42
2. Part pràctica del treball	68
2.1 Composició de les peces musicals	68
2.2 Producció de les composicions	80
2.3 Posada en escena: traç, música i emocions	83
2.4 Anàlisi de l'experiència: principals conclusions	85
3. Conclusions generals	95
4. Bibliografia i webgrafia	99
5. Annexos	105

INTRODUCCIÓ

Soc la *Barbara Strozzi*. El tema que he escollit i que tractaré en aquest treball és el vincle existent entre color, la música i l'emoció. Per què he decidit triar-lo? He de dir que el procés d'elecció del tema per al treball va ser complicat ja que no ho tenia gens clar inicialment. Em plantejava diverses idees però cap d'elles em seduïa. L'única cosa que sabia segur era que havia d'estar relacionat amb la música d'una o altra manera.

La música ha estat present en la meua vida des de que tinc records. Als 5 anys, els meus pares em van apuntar a una escola de música; ells també l'havien tingut sempre en gran valor i van optar per ella com a activitat que m'acompanyaria, al menys, durant el meu procés de creixement inicial.

El que potser no sabien era que arribaria molt més lluny que això. Dins una varietat d'artefactes sonors, allò que s'anomena en les escoles de música com a "roda d'instruments", vaig sentir-me especialment atreta pel violí. Bé, això no és del tot cert, també ho feia el piano, però la meua visionaria professora d'aleshores va concloure que el violí "anava més amb mi". No sé exactament què va veure en mi que li va fer prendre aquesta decisió, però en part tot el meu camí a partir d'aleshores es deu a la seva elecció.

El procés d'estudi musical va tenir els seus alts i baixos, sobretot considerant que jo era una nena amb ambicions molt més grans de les que era capaç d'assolir. D'aquí sorgiren els meus primers flaquesos. Però, gràcies a una disciplina i un sentit del compromís imposats (que per a mi en aquells moments eren tortuosos, però que ara agraeixo profundament), vaig començar a sortir de la negació.

No va ser fins a molt després, fa un parell d'anys, en un període de maduració més intens, que, conforme s'anaven movent les glaceres que construïen la meua ment i el meu món en general, la música s'hi feia un lloc amb força. Cada cop hi era més present. Les hores que em passava al conservatori, les coses a les que havia de renunciar per no tenir disponibilitat, els coneixements que anava adquirint al marge

de la majoria de societat que m'envoltava diàriament... tot anava sent més present i em removia per dintre sense jo adonar-me'n. I quan, envoltada per fi d'un context tacat d'art i motivada per persones en les que m'hi reflectia innocentment, em vaig percatar que jo era com era gràcies a la música i que era capaç de desenvolupar una sensibilitat que traspassava qualsevol concepte de "passió" que mai haguera considerat, vaig contemplar una possible construcció del meu futur al voltant d'ella. De la música.

I el color? Doncs, si mai algú s'ha sentit atret profundament per alguna branca de les arts, crec que és inevitable haver de conèixer les altres, donat que unes beuen de les demés. El color i el que es crea amb ell s'ha manifestat desde sempre en la meva vida, però realment mai havia sigut conscient. Gràcies a l'ajuda de la meva tutora, qui em va plantejar aquesta relació músico-color com a opció temàtica, vaig començar a pensar-hi i em vaig adonar de la presència constant d'aquest triangle entre música, color i emoció. Era un tema que anava una mica més enllà de simplement tractar la càrrega emotiva de la música; incloïa una branca artística diferent com és la pintura i em permetia ampliar els meus coneixements històrics i simbòlics d'aquesta. Així que finalment m'hi vaig decantar.

La meva capacitat de visualitzar el meu futur no és gaire pronunciada, em passa el mateix que em passava amb l'elecció temàtica del treball: no sé que vull fer però sé que ha d'estar relacionat amb la música. Avui en dia, després de constants lluites amb mi mateixa sobre què és o què no és correcte o convenient, tinc intencions d'estudiar un grau superior en interpretació musical, en l'especialitat de violí. O el que és el mateix, el conservatori universitari.

Treballar en aquesta recerca, a part de involucrar-me en la música des d'una vessant històrica que ampliarà els meus coneixements, també em permetrà relacionar-la amb el color i la pintura, com aquests s'han tractat i es tracten, com es produeix la connexió entre diferents sentits com són l'audició i la vista i, finalment, experimentar dins l'àmbit de la composició. En general, conèixer més de tots els àmbits i tenir l'experiència d'indagar, relacionar i aplicar conceptes referents a la música i a les arts visuals.

Els objectius que m'he plantejat amb la recerca han estat els següents:

- Conèixer les teories que s'han proposat al llarg de la història sobre la relació entre els colors i la música, els colors i les emocions i les emocions i la música.
- Aprendre de quina manera i fins a quin punt els colors/la visió i la música/el so són capaces d'interrelacionar-se.
- Descobrir autors que han experimentat dins aquest camp i de quina manera han influït en temps posteriors.
- Entendre mínimament el concepte de sinestèsia, específicament el que relaciona la vista amb el so.
- Veure quines creacions artístiques s'han creat a partir d'aquestes relacions i capacitats sinestèsiques.
- Conèixer quin paper han jugat en la història de l'art les emocions i com aquestes s'han intentat transmetre a través d'ambdós música i color.
- Definir millor cada període artístic/musical tractat, aprendre a situar dins de cadascun figures importants i saber perquè ho són i quina influència ha tingut en el camp de l'art i/o altres.
- Endinsar-me en un procés compositiu de peces musicals basant-me en la psicologia del color.
- Realitzar un experiment per posar a prova les teories i les relacions entre música, color i emoció.
- Aproximar-me a la música a través d'una vessant diferent i ampliar els meus coneixements musicals i artístics.
- Descobrir obres noves tant musicals com plàstiques.

La metodologia emprada inicialment ha estat una aproximació bibliogràfica a com s'ha tractat històricament la relació entre so, color i emoció. Aquest estudi teòric m'ha proporcionat les eines per realitzar la segona part del treball, la part pràctica, on he compostat tres obres musicals i realitzat un experiment amb 10 persones. Amb els resultats obtinguts, he valorat si la relació entre so, color i emoció existeix i si és comuna amb la meua o bé completament dispar amb les meves relacions músico-colorífiques aplicades en les composicions.

La part de documentació i seguiment del procés de la part pràctica l'he realitzat utilitzant com a eina descriptiva el "diari de l'artista", adjunt a l'annex, que m'ha servit no només per incorporar informacions, desenvolupar idees o explicitar sentiments sinó també prendre consciència i comprendre les diferents situacions per les què ha passat el meu procés personal durant els últims mesos.

“El color és un mitjà que exerceix una influència directa sobre l'ànima. El color és el teclat. Els ulls són els martells. L'ànima és el piano, amb les seves moltes cordes. La mà de l'artista toca una tecla rere una altra per causar vibracions en l'ànima”.¹

Wassily Kandinsky

1. Música, color i emoció: breu aproximació històrica

1.1 Música i emoció fins al Barroc: la parella perfecta

Per entendre com els conceptes de música i emoció es connecten entre ells hem de resseguir la història musical des del pensament grec antic fins a arribar a l'època del Barroc, tenint en compte que el punt de connexió present entre aquests dos períodes estètics serà que l'art s'utilitzarà com a mètode de propaganda i difusió d'ideologies convenients per al poder gràcies a la capacitat emotiva i comunicativa d'aquest, així, permetia que el públic es commogué i a la vegada assolís un missatge.

La música es crea amb intencions concretes i es decideixen aspectes tals com la tonalitat, el ritme, la forma o el mode segons la reacció emotiva que es vol causar.

Els grecs eren molt conscients del poder de la música. Molt abans que Pitàgores i Plató apareix la religió òrfica, on el cultiu musical era necessari per poder salvar i alliberar l'ànima. Se li atorga a la música, doncs, un poder religiós, fonamentat en la idea de salvació. El mite d'Orfeu documenta aquest poder extraordinari.

Orfeu és un personatge de la mitologia grega clàssica fill del déu Apol·lo i la musa Calíope. Segons les narracions, la música d'Orfeu asserenava la natura, la crueltat salvatge de les feres, les passions humanes es doblegaven al poder seductor que la música i el cant desprenien. El mite relata com, després de perdre la seva estimada Eurídice, Orfeu, sumit en la més profunda tristesa, es dedicava a cantar i tocar la

¹ Cita de Vassili Kandinsky, extreta de Lucena, P. C. (2018). *Color sonoro: Consideración sobre la identidad contemporánea a partir de Kandinsky y Schönberg* [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Sevilla. [data de consulta: 1 de desembre 2022]

lira penosament; tant, que les nimfes i les criatures del bosc ploraven amb ell conmogudes i el van aconsellar baixar a l'inframón per a recuperar la seva dona. Durant el viatge recorre als seus dots musicals per a sortejar els perills i hipnotitzar les criatures, inclús aconsegueix sensibilitzar Hades de tal manera que permet a Eurídice retornar amb Orfeu amb la condició que el músic no podia girar-se per a mirar la seva dona fins que aquesta sigués banyada pel primer raig de sol de la superfície. Desgraciadament, abans d'aconseguir-ho, Orfeu es gira pensant que ja havien arribat a la superfície però Eurídice no havia estat encara tocada completament pel sol i és condemnada eternament a romandre a l'inframón.

Com és habitual, hi han diverses variacions d'aquest mite, però és una mostra clara de la comprensió i del valor que la societat grega atribueix a la música.

D'aquest personatge hi deriva una branca teològica anomenada religió òrfica o orfisme. Aquest moviment fou una oposició a la religió predominant d'aleshores i va constituir una nova manera d'entendre l'home i el seu destí. La secta òrfica produí multitud de textos que expliquen, entre d'altres coses, la doble dimensió dels humans: el cos, hereu de les cendres en les que van ser convertits per Zeus els titans i de les quals creien que sorgien els humans; i una ànima divina hereva del déu Dionís. Per a aconseguir la salvació dels aspectes materials humans, s'havien d'iniciar en els misteris dionisiacs i rebre una purificació per a poder ascendir amb el déu Orfeu després de la mort. Els orfistes empraven la música en els seus rituals així com Orfeu feia en moments de pena, perill o felicitat, atorgant a la música un significat completament emotiu i un poder sensible capaç de moure i commoure.

Un cop fonamentada, a nivell religiós, la relació entre música i emocions, cal parlar de com es planteja la relació a nivell filosòfic i estètic. La relació entre música i emoció es coneixerà com la "Teoria de l'Ethos". Aquesta demostra la relació entre els modes musicals i les passions, entenent que la música pels grecs era un regal diví i la seva importància en la societat grega va ser innegable.

*“De les paraules enteses es prenen els afectes. A l’alegria, la ira i afectes forts, ha de ser la veu forta, brava i moguda. Pel contrari, a les paraules tristes i dolces els hi cal una veu més delicada... la forta mímica del llenguatge com a expressió de l’ànima, de la que resulta la diferència individual de l’expressió del llenguatge... les representacions simples de l’ànima, són per a totes les persones iguals, així com les coses que representen”.*²

Pitàgores fou uns dels primers a estudiar matemàticament la música i afirmar que els planetes produïen sons que no érem capaços d’escoltar a l’estar acostumats a ells i que els seus moviments eren una mescla de música i matemàtiques (Música de les esferes).

Plató també va mencionar diferents punts referents a la música en la seva obra *La República*. Recalcava la importància de la música en l’educació dels joves. Plató considera que els diferents modes són capaços de causar reaccions fisiològiques i psíquiques en els individus, i, per tant, hi ha certs modes que són correctes i beneficiosos per a educar i d’altres que no ho són. Des de el seu punt de vista, la societat havia d’utilitzar aquells modes que siguin “greus i majestuosos”. Com dirà al seu llibre *La República*: “Ara bé, Glaucó, l’educació musical és molt important perquè el ritme i l’harmonia són el que més penetra en l’interior de l’ànima i l’afecten vigorosament, portant amb ells la gràcia; i crea gràcia si la persona està degudament educada, no si no ho està”.³

Aristòtil fou un altre dels pensadors que va considerar diverses teories sobre el tema i finalment va decantar-se per la que suggerí Damó d’Atenes, que relacionava la música amb l’ànima considerant la primera purament imitativa; és a dir, que certes melodies imiten les virtuts i els defectes de la personalitat humana.

² Fragment de la Retòrica d’Aristòtil a MARIN CORBÍ, Fernando: “*Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*”. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf> [data de consulta: 9 d’octubre 2022]

³ Fragment extret de <https://joseantoniobellido.com/la-musica-y-el-sentimiento/> [data de consulta: 16 de juliol 2022]

*“A les melodies, hi ha una possibilitat natural d’imitació dels costums, degut evidentment al fet que la natura de les harmonies és variada; per tant, escoltant-les en la seva diversitat, un mateix es disposa de forma diferent a cada una d’elles”.*⁴

També concorda amb Plató pel que fa a la importància de la música en l’educació i en discernir entre els modes correctes i els que no ho són. En la seva *Retòrica* divideix les harmonies en tres tipus: les ètiques, que tenen una finalitat educativa i es basen en l’ethos, ja que són capaces de modificar la personalitat; les pràctiques, que tenen la funció d’entretenir i divertir i són menys crucials que les anteriors; i les patètiques, que commocionen l’ànima i es poden utilitzar per a purificar, alleugerir o curar. Aristòtil fou el fundador de l’anomenada “Teoria de l’Ethos”: creia que la música estava directament i íntimament relacionada amb els humans, per tant, era capaç d’alterar els estats d’ànims i inclús variar el caràcter.

Partint d’aquesta necessitat de discernir entre modes i la influència de cadascun en l’esperit, els grecs van classificar cada mode segons la sensació que transmetia:

- Mode Jònic: és l’escala major actual, transmet alegria, harmonia i determinació.
- Mode Dòric: és fosc, però suau, transmet melancolia i pot semblar elaborat.
- Mode Frigi: també és fosc, però més sinistre, amb aires de malevolia i amenaça.
- Mode Lidi: és místic, brillant i és una extensió més somiadora de l’escala major
- Mode Mixolidi: conté un aire de despreocupació que es pot associar amb la joventut.
- Mode Eòlic: és l’escala menor actual, transmet tristesa, angoixa, preocupació i inclús ràbia.
- Mode Locri: és el mode més inestable, transmet tensió i pot arribar a semblar desagradable.

⁴ Fragment de la *Política* d’Aristòtil extret de <https://joseantoniobellido.com/la-musica-y-el-sentimiento/> [data de consulta: 16 de juliol 2022]

Durant el Renaixement, amb l'aparició del motet i del madrigal, apareix la intensitat de l'expressió, vinculant-se poesia i música des de l'audàcia de les sonoritats, girs musicals descriptius, manifestació dels estats anímics i expressió de les emocions. La veu humana, seguint el paradigma expressiu aristotèlic, era el model per a l'execució dels instruments (per exemple els instruments de vent i corda fregada la imitaven modulant el so amb ajuda d'articulacions concretes en les notes disminuïdes).

Al llarg d'aquest període i amb els inicis del Barroc no només es donarà importància als textos sinó també a la melodia perquè l'experiència musical no es quedés paralitzada en un preciosisme vocal, sinó que també les trames fossin vives i aportessin més matisos a l'auditori. Així, els compositors van començar a experimentar amb les dissonàncies per a poder transmetre els afectes que les paraules de les seves obres contenien. D'aquesta manera s'aconseguia complementar el missatge i el contingut emocional del text s'expressava millor.

Serà molt important l'obra de Carlo Gesualdo, especialment els seus dos últims llibres de madrigals (cinquè i sisè), on l'ús del cromatisme no buscarà destacar les paraules pel seu contingut objectiu, sinó per la capacitat d'expressió dels afectes i les aportacions dels compositors madrigalistes anglesos buscaran el contrast anímic i la relació entre música i emoció a partir de figures melòdiques com la quarta disminuïda (significa la mort i esperança de la salvació), la sexta menor (la pena), la quinta justa (associat a la mort), la segona frigia (el dolor), la cadència plagal (redempció), les lligadures o suspensions, incrementaran la qualitat de la dissonància, el cromatisme (lament, angoixa i passió amorosa), les notes ascendents (ascendència al cel), les notes descendents (baixada a l'infern) i l'ús del tetracord menor descendent.

Ara bé, el poder dramàtic de la música apareix amb Monteverdi i els compositors de la Camerata fiorentina que aporten el canvi o evolució de retòrica posant molta atenció en el gènere recitatiu per una veu solista acompanyada d'un instrument de corda. Com expressa Bukofzer: *"la Camerata va justificar la introducció del recitatiu*

continu sobre la teoria que la música ha d'imitar l'entrega d'un orador i la seva forma de moure els afectes del públic".⁵

Claudi Monteverdi fou el principal compositor que va portar la música renaixentista a un altre nivell de complexitat, més enllà de les propostes de Giulio Caccini, Giacoppo Peri o altres madrigalistes italians membres de la Camerata. Amb ell comença el període barroc, amb la creació d'un nou gènere madrigalesc, molt més elaborat i la publicació i estrena del seu *Orfeu* (1607).



Imatge 1⁶

Els madrigals monteverdians construeixen en la totalitat de nou llibres una escala de clara evolució partint de la polifonia renaixentista i acabant amb un nou so monòdic acompanyat instrumentalment. En un dels seus madrigals més conegut "*Lamento della ninfa*" s'aprecia aquest canvi; un grup vocal, típic en els madrigals, interpreta, però la peça amb una de les veus femenines com a solista (representant la ninfa) i les altres veus actuen com a narradors, trencant amb la polifonia imitativa que es coneixia fins aleshores. D'aquesta manera aconsegueix personificar més purament

⁵ Cita extreta de <https://www.redalyc.org/journal/2790/279063788007/html/> [data de consulta: 9 de setembre 2022]

⁶ Imatge extreta de https://es.wikipedia.org/wiki/La_f%C3%A1bula_de_Orfeo [data de consulta: 20 de desembre 2022]

el mite que la lletra descriu: una noia es lamenta per la traïció del seu estimat que li ha sigut infidel. Li dona el protagonisme que expressa líricament a través de la formació i la construcció musical.

Monteverdi fou també l'introduïdor de l'òpera i del concepte d'*ària*. Precisament al seu Orfeu (1607) la Música, una figura al·legòrica ens dirà que ella pot tranquil·litzar amb els seus dolços accents, tot cor pertorbat; pot inflamar de noble còlera o d'amor apassionat als esperits més freds:

*“Io la Musica son, ch'ai dolci accenti
So far tranquillo ogni turbato core”.*⁷

Per representar cada afecte vinculat amb el text es basaven en la imitació; utilitzaven associacions entre les característiques de cada afecte i diferents aspectes musicals. Es guiaven per la intuïció innata que la música transmetia (igual que ens passa avui dia). Així doncs, els aspectes que tenien en compte a l'hora de compondre eren els següents:

1. Tonalitat: és veritat que les qualitats de cada tonalitat no eren compartides per tothom i és per això que aquest aspecte pot ser el més subjectiu o variable; però definitivament era una decisió calculada.
2. Mode: els modes sí que tenien unes qualitats més definides i l'ús d'un o un altre influïa dràsticament en la composició. La inclinació natural que sentim cap a cada mode està purament basada en les notes característiques de l'escala i la seva posició en ella (és a dir, depenent la distribució de tons i semitons l'escala produirà una sensació a l'oïda o una altra*).
3. Ritme: utilitzar una nota llarga o curta desprèn diferents sensacions. Contra més sostingudes siguin les notes més pesat i patètic serà el resultat.
4. Intervals: la distància entre les notes de la línia melòdica (la distància dels intervals) pot connotar trets com força, timidesa, gosadia...

⁷ TRÍAS, Eugenio: El canto de las sirenas. Argumentos musicales. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, p.35.

5. Tempo: el tempo o caràcter és clarament important, ja que cada tipus de missatge s'ha d'expressar amb el caràcter que li pertoca, així com ho faríem si el missatge el transmetessin parlant.
6. Consonància o dissonància: es podria relacionar amb la distància intervàl·lica, però va més enllà. És així com un missatge concís quedarà millor retratat amb una melodia consonant i a l'inrevés.

Ja hem mencionat al principi d'aquest treball la paraula *afecte*. Però, què podem entendre com a afecte? Afecte, segons la definició del Diccionari de la Llengua Catalana de l'Institut d'Estudis Catalans⁸ significa: “1. Sentiment que commou l'ànima, com la ira, la compassió, l'odi, l'amor. 3. Procés psíquic que proporciona determinades qualitats subjectives en el camp de la consciència i que alhora condiciona el sentit dels impulsos i les reaccions.”

Els artistes barrocs es van esforçar en imprimir en les seves obres el poder per moure els afectes, propis dels oradors, existint obsessiu desig de teòrics i compositors de veure en la música una gran força capaç de manipular i seduir els afectes d'un auditori, tal i com feien en els seus discursos els bons oradors.

Les teories de funcionament dels afectes es desenvolupen a partir de pensaments generals de filòsofs com Descartes, Hume, Spinoza, Bacon i Leibniz, hereus de pensadors renaixentistes com Cardano, Ficino, Agrippa von Nettesheim o Giordano Bruno.

*“La música, per mitjà de les característiques d'alguns dels seus elements - disseny melòdic, escales, ritme, estructura harmònica, tempi, tonalitat, amplitud melòdica, forma, color instrumental, estil, figures retòriques, temperaments- imita els moviments corporals resultants de l'acció d'un afecte o passió de l'ànima-”.*⁹

Com veiem, els afectes s'havien classificat de moltes maneres per diversos pensadors. El més influent, però, fou René Descartes amb la seva obra *Les*

⁸ Font: www.dlc.iec.cat [data de consulta: 22 de juliol 2022]

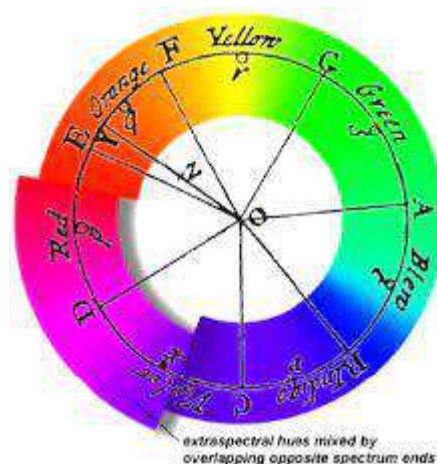
⁹ MARIN CORBÍ, Fernando: “*Figuras, gesto, afecto y retórica en la música*”. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/30/02marin.pdf> [data de consulta: 9 d'octubre 2022]

passions de l'ànima (1649). Aquest llibre tracta les “passions”, avui dia conegudes com a emocions, de manera teoritzada i busca la comprensió de com aquestes passions afecten l'esperit humà. Descartes es basa en sis grups o passions primàries: admiració, odi, amor, desig, tristesa i alegria. A partir d'aquestes crea combinacions que donaran resultats diferents, però sempre arrelats al seu origen dins aquestes sis.

Les passions primàries són resultat de la relació entre l'activitat¹⁰ o la inactivitat (significant l'actuació d'un ésser en la realitat, un procés amb una finalitat que s'aconsegueix mitjançant actes directes de l'ésser en el pla real) i el plaer o el patiment. Per exemple, l'alegria seria una passió activa i plaent mentre que l'odi és actiu però dolorós.

1.2 El segle XVIII: raó, emoció i color

Tot i que se n'havia parlat abans, la primera teoria científica anomenada “Roda de color” l'elabora Isaac Newton (1642-1727), qui relaciona els colors lluminosos del prisma amb les set notes musicals.



Imatge 2¹¹

¹⁰ L'activitat fa referència a l'actuació d'un ésser en la realitat; un procés amb una finalitat que s'aconsegueix mitjançant actes directes de l'ésser en el pla real.

¹¹ Imatge extreta de https://www.researchgate.net/figure/Newtons-colour-circle_fig2_233979624 [data de consulta: 20 d'agost 2022]

Així, la nota D (Re) es vincula amb el vermell, E (Mi) amb el taronja, F (Fa) amb el groc, G (Sol) amb el verd, A (La) amb el blau, B (si) amb l'índigo i C (Do) amb el violeta.

L'interès que desperta aquesta relació entre els matemàtics del moment provoca que l'any 1720, Louis Bertrand Castel, publiqui *La Musique en Couleurs* on també concreta certs colors que són determinats pels semitons.

Aquestes investigacions i recerques des de l'empirisme seguiran durant tot el segle, especialment amb la Il·lustració i el Classicisme i el posterior XIX fins a l'aparició del concepte sinestèsia, un trastorn sensoperceptiu on l'oient percep un estímul auditiu a partir d'un estímul sensorial visual¹².

Interpelant el moviment il·lustrat i l'empirisme regnant, durant la segona meitat del segle XVIII apareixerà amb força el moviment "*Sturm und Drang*"¹³, reacció enfront de la ideologia il·lustrada racionalista que s'estengué per Alemanya i més tard, pel continent europeu i on es defensaven ideals que creien essencials com la llibertat d'expressió i creativitat, la capacitat subjectiva i, sobretot, l'expressivitat; les emocions com a motor de l'esperit (intencions que deixen entreveure el romanticisme posterior). Apareixen de nou les emocions relacionades amb la música.

Els moviments apareguts durant la segona meitat del segle XVIII denoten la pronunciada voluntat de trencament amb el Barroc; criticant la necessitat d'estructurar polifònicament la música i la quadratura quasi matemàtica dels processos compositius.

El barroc ofería una expressió que requeria un estudi previ, una observació, per a poder commoure amb èxit, com ho hem vist amb els plantejaments de la Teoria dels afectes. Les variables es calculaven i combinaven racionalment (o almenys així ho intentaven). Però els alemanys preromàntics busquen l'origen de la música a

¹² Alexander Scriabin posseïa aquest trastorn i els sons, paraules i música li evocaven simultàniament la visió de colors.

¹³ "Tempesta i empenta" va ser un moviment preromàntic alemany, principalment literari, però també musical i de les arts visuals, desenvolupat durant la segona meitat del segle XVIII. Va succeir i es va oposar a la il·lustració alemanya o *Aufklärung* vers la dècada del 1770 i es va constituir en precursor del romanticisme. Extret de https://ca.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang [data de consulta: 30 d'agost 2022]

l'interior de cadascú, sense utilitzar estudis externs quadriculats. S'abandona l'ús del terme *afecte* i es comença a tractar el mateix com a *sentiment*. La possibilitat d'expressar a través del text s'expandeix i la música instrumental comparteix també aquesta capacitat.

*“Fer fantasies, improvisar, sembla ideal per a l'expressió dels afectes; en canvi, l'esquema de compassos fixos és una forma d'obligació i força. Com es pot observar en els recitatius amb acompanyament, s'ha de canviar molts cops el temps i el compàs per a emocionar i tranquil·litzar en pocs moments els diferents afectes”.*¹⁴

I és així com l'estètica de l'*Sturm und Drang* agafa el relleu de la Teoria dels Afectes, anant més enllà. Aixeca el focus del text, de la racionalitat i la unilateralitat per, no abandonar-ho, sinó fer les creacions més riques a través de la bilateralitat que aporta un tractament més sensible de la música i les emocions que es transmeten amb ella. És en aquest punt on tots aquests intents de posar al centre l'emotivitat nodreixen la música d'elements com dissonàncies, *tempos* canviant, dinàmiques sobtades, textures més denses, cadències suspensives, silencis abruptes...

Segons Miguel Ángel Marín¹⁵, la intensitat emocional, la subjectivitat en l'expressió i la rebel·lió contra les convencions socials i artístiques són traslladades a la música mitjançant una extensa gamma de recursos: intervals amplis, dissonàncies intenses, síncopes àgils, passatges en trèmolo, textures denses, frases irregulars, activitat en registres alts, cadències en suspens, silencis inesperats i contrastos abruptes de dinàmica, de textures, d'harmonies i de ritme. Amb la creació d'una tensió reforçada i la inclusió d'una apassionada gravetat, es vol aconseguir un nou sentit dramàtic, aliè ja al classicisme.

El moviment de l'*Sturm und Drang* es manifesta per primer cop en les composicions de caràcter operístic; d'entre aquestes cal destacar *Orfeu i Eurídice* de Christoph W. Gluck, estrenada el 1762. En ella hi manquen els arguments recarregats i complicats

¹⁴ Cita de CPE Bach extreta de <https://www.esdemusicashop.com/sturm-und-drang-y-cpe-bach/> [data de consulta: 25 d'agost 2022]

¹⁵ https://ca.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang [data de consulta: 27 d'agost 2022]

per a facilitar la transparència de la melodia i poder, amb ella com a centre dramàtic, fer transcendir la magnitud de la tragèdia grega.

En el prefaci de l'òpera *Alceste*, Gluck dirà:

*“M’he esforçat a limitar la música a la seva veritable funció, que és la de servir la poesia amb expressió, tot seguint les etapes de la intriga, però sense interrompre l’acció i evitant d’ofegar-la per la quantitat d’ornaments superflus. I he pensat que això seria comparable a la utilització de colors intensos, en un dibuix correcte i ben compost, que donen vida a les siluetes, sense alterar-ne el contorn, mitjançant un feliç contrast d’ombra i llum”.*¹⁶

Però si hem de parlar d’una figura destacable dins aquest moviment és Johann Wolfgang von Goethe. Amb ell arriba la connexió dels sentiments amb el color. Goethe (1749-1832) va ser un alemany molt polifacètic que va tastar i perfeccionar coneixements d’una àmplia selecció d’àmbits entre els quals podem destacar l’escriptura, la pintura, la filosofia, la física, la música i la dramaturgia, entre d’altres.

Nascut de pare conseller i mare noble, va ser educat en les llengües des de ben petit; així com en la majoria de ciències comunes d’aleshores, dansa, equitació i esgrima. Va estudiar dret a Leipzig i Estrasburg i, al voltant de l’any 1773, va agafar la ploma per escriure el seu poema *Geistesgruss*, començant així la seva carrera poètica. Posteriorment, es va instal·lar a Weimar, on fou nomenat ministre del duc i va treballar per a la cort. En aquest període és on es concentren la majoria de les seves obres literàries.

La relació de Goethe amb la música fou directa. Va ser llibretista de diverses obres que, malauradament, no tingueren l’èxit que potser esperava. Els seus inicis en l’àmbit operístic estan fortament modelats per la gran admiració que sentia per Mozart i el seu *Don Giovanni*. Segons Goethe, *Don Giovanni* era l’ideal que tota òpera havia d’admirar i al qual havia d’aspirar.

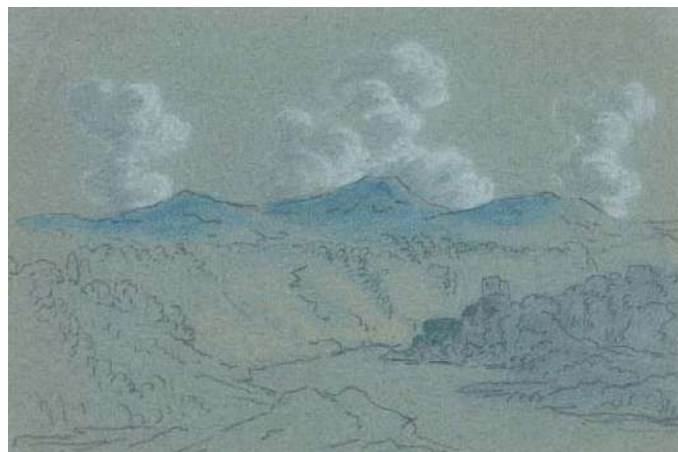
Abans de conèixer-la, però, va escriure dos llibrets; un dels quals, *Erwin und Elmire*, va poder complementar amb la música de Johann Friedrich Reichardt, un músic que

¹⁶ CAZURRA, Anna: *Introducció a la música: de l’Antiguitat als nostres dies*. Barcelona, Quaderns Crema, 2001.

admirava Goethe (se'l coneix com a “músic de Goethe per antonomàsia”) i que Goethe va presumir i amistar. Malgrat aquestes amistats que la professió va poder brindar-li, les seves següents obres no van aportar-li gaire i va decidir aturar la seva activitat com a llibretista durant un temps.

Algunes crítiques opinaven que l'escriptor “*que no és músic, reconeix necessàriament en el llibret una anterioritat en el temps*”¹⁷ i que considerava la música com un afegit del text, no com un igual. El seu retorn a l'escriptura operística li va proporcionar un augment de popularitat i influència; encara que abatut i commocionat per la grandesa de Mozart que va fer-li abandonar algun dels seus treballs, algunes adaptacions germanitzades d'òperes italianes el van reencaminar.

Si ens desviem cap a l'àmbit del dibuix, Goethe va implicar-se realment en desenvolupar el que ell creia com un talent ocult. Els seus viatges i la seva relació amb diversos personatges dins el món artístic van omplir-lo d'interès i inspiració. Així com altres vessants del seu treball va decidir fer-les públiques, el dibuix va ser una cosa que sempre va mantenir en la seva intimitat; més de 2500 peces (actualment conservades a Alemanya) realitzades al llarg de la seva vida de les quals dues terceres parts representen la natura i els seus paisatges.¹⁸



Imatge 3¹⁹

¹⁷ Fragment extret de <https://mediagers.mediatheques.fr/#artist&artistid=34248> [data de consulta: 25 d'agost 2022]

¹⁸ La primera exposició dels dibuixos de Goethe realitzada fora d'Alemanya va tenir lloc el 2008 a Madrid. Extret de https://elpais.com/elpais/2008/02/01/actualidad/1201857423_850215.html [data de consulta: 21 d'agost 2022]

¹⁹ Imatge extreta de <https://www.tiempo.com/ram/995/goethe-el-poeta-pintor-de-las-nubes/> [data de consulta: 20 de desembre 2022]

*“Fa molt de temps que penso que el dibuix s'esmenta sovint en les meves confessions, en la informació que he donat sobre el transcurs de la meua vida, si encara que podria preguntar no sense raó perquè res artísticament satisfactori va poder sortir d'aquests esforços repetits i d'aquesta permanent predilecció amateur”.*²⁰

Els seus viatges i el contacte que va tenir amb tots aquests artistes diversos van generar en l'escriptor una motivació que barrejava múltiples vessants de la seva curiositat intel·lectual i fusionava els camps artístics amb els científics. Així doncs, Goethe va submergir-se en l'estudi del color, tant en l'àmbit físic i químic com en el pictòric i fisiològic. Va decidir anar més enllà de les ja proposades teories respecte al fenomen del color que va fer, per exemple i especialment, Newton intentant apropar l'anàlisi al camp sensorial; com ens fan sentir els colors i per què.

La seva “Teoria del color” o *Farbenlehre* va començar a formar-se durant l'any 1790, any en el qual va iniciar les seves investigacions. Durant el període que va dedicar a l'estudi del fenomen cromàtic, va escriure unes dos mil pàgines i va publicar diversos articles explicant les seves conclusions i els arguments que subjectaven les seves teories.

*“Em vaig trobar per fi amb el temps suficient per a seguir endavant en el camí pres, i se'm va venir a la ment, respecte el color, allò que a Itàlia no se'm va poder passar per alt. Perquè m'havia adonat de que als colors, com a fenòmens físics, se'ls havia de fer front primer pel costat de la natura, si respecte a l'art es volia aclarir alguna cosa”.*²¹

L'aproximació al color que Goethe pretenia realitzar es contraposava all vessant objectiu i matemàtic de la teoria Newtoniana, i s'arrelava a la subjectivitat, a una física qualitativa que explorés el que el color és per l'art

²⁰ Fragment extret de <https://mediagers.mediatheques.fr/#artist&artistid=34248> [data de consulta: 25 d'agost 2022]

²¹ Fragment extret de <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/144576/cuatro-aproximaciones-a-la-teoria-de-los-colores.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [data de consulta: 29 de juny 2022]

El 1810 va publicar l'obra finalitzada, però no va ser ben rebuda per part de la comunitat científica. Tot i això, artistes i filòsofs van acollir-la amb els braços oberts.

Un dels aspectes més controvertits tracta Goethe és la relació de llum i la foscor amb la gamma cromàtica. A partir d'un experiment²², va observar i concloure que la foscor no és la mera absència de lluminositat, sinó que és un medi d'interacció amb la llum de la qual sorgeixen els colors. Escriu com la foscor és una constant i la llum és la forma de poder veure-la manifestada en els diferents colors. És a dir, que el color s'origina quan el blanc travessa el negre. Aquesta interpretació sobrepasa la comprensió que es tenia dels colors fins aleshores, ja que hi intervé una dimensió metafísica que va més enllà de les teories del color escrites fins aleshores.

A partir d'aquesta observació, va construir la seva roda cromàtica. Hi identifica dos pols:

1. Pol actiu: format pel groc com a base, l'ombra més clara o simplement un blanc enfosquit, i els derivats que es formen d'aquest, és a dir, el taronja i el vermell.
2. Pol passiu: format pel blau com a base, l'ombra més fosca o un negre aclarit, i els derivats d'aquest que són verd i violeta.

El procés de creació d'aquests colors el defineix de manera que dels colors mare, el groc (primer derivat del blanc) i el blau (primer derivat del negre), sorgeix el verd, i aquests tres formen una "triangulació de colors primogènits"²³. Aquests s'intensifiquen i alteren fins que la roda cromàtica queda completa. Aquesta roda pretén ser una eina de comprensió i de base científica per poder entendre els fenòmens dels quals parla Goethe; per a exemplificar-los, adjunta una sèrie de làmines que ajuden al lector a observar-los i que complementen el text.

²² Font i detalls de

<https://www.investigacionyciencia.es/blogs/fisica-y-quimica/55/posts/poesa-y-verdad-de-los-colores-12318#:~:text=Si%20la%20figura%20es%20suficientemente,la%20luz%20y%20la%20oscuridad>
[data de consulta: 17 d'agost 2022]

²³ Fragment extret de

https://www.pub.eldiario.net/noticias/2017/2017_02/nt170206/opinion.php?n=30&-la-teoria-de-los-colores-de-goethe
[data de consulta: 20 d'agost de 2022]



Imatge 4²⁴

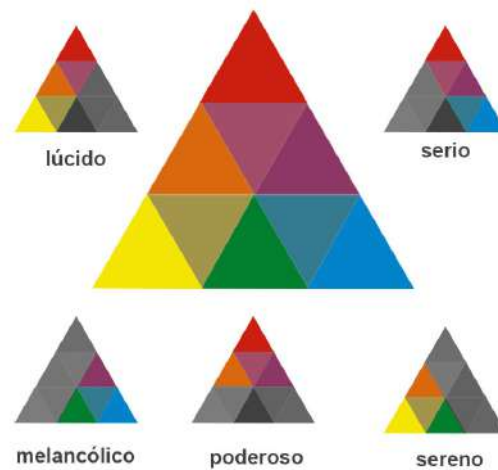
L'escriptor insisteix en que allò que veiem d'un objecte no només depèn de la seva natura o de la llum que el fa visible, sinó que també hi intervé la percepció personal. Encara i la determinació per establir les reaccions fisiològiques dels colors, entén i puntua que la nostra visió es veu altament condicionada per la subjectivitat. Tot i això, les seves investigacions varen demostrar que certes reaccions són comuns en la majoria, a la vegada que inconscients.

Va crear un triangle format per vuit triangles més petits, i va situar els tres colors primaris vermell, blau i groc (els concebuts aleshores per Goethe; els tres colors primaris vertaders encara no s'havien descobert -magenta, groc i cian-) un a cada punta del triangle. Els altres colors són el resultat de la barreja dels seus colors contigus, creant així triangles secundaris i terciaris.

Aquest triangle va ser un diagrama que Goethe va crear i utilitzar per a relacionar els colors amb les diferents emocions humanes. A partir del triangle complet, agafa seccions d'aquest, 5 en total, i els hi atribueix una personalitat concreta a cadascuna: lúcid, seré, melancòlic, poderós i serio. Així, basant-se en els fonaments físics de l'escala cromàtica i el seu contingut emocional, va poder atribuir a cada color diferents característiques.

²⁴ Roda cromàtica de Goethe. Extreta de <https://www.psicologiadelcolor.es/johann-wolfgang-von-goethe-y-la-teoria-del-color/> [data de consulta: 20 de desembre 2022]

1. Vermell: està relacionat amb la vitalitat, la passió, l'impuls i l'acció. Provoca una certa tensió als músculs i posa en alerta el cervell.
2. Groc: associat amb el sol, transmet alegria i optimisme. És el color més a prop de la llum per això té una brillantor natural. A la vegada s'embruta molt fàcilment i en aquest cas produeix un efecte negatiu i desagradable.
3. Taronja: un color associat a la infantesa, a la diversió i la despreocupació. Desperta els temperaments primaris i reforça l'entusiasme innat.
4. Verd: el color de la natura per excel·lència, crea una sensació de llibertat i confort. La seva observació crea equilibri en la psique.
5. Blau: aquest color crea diferents reaccions depenent la seva puresa. En un grau més fosc transmet immensitat i certa disconformitat, però en un grau més clar s'associa amb el cel o el mar i crea pau, reflexió, tranquil·litat. S'associa amb la reflexió i la paciència.
6. Violeta: un color melancòlic, que transmet misticisme i conté certa màgia. En la història ha sigut associat a la reialesa i la dignitat.



Imatge 5²⁵

Amb Goethe i la seva *Farbenlehre* el color pren més importància i comença a ser tractat des d'una altra perspectiva.

²⁵ Diagrama de Goethe. Imatge extreta de <http://www.eduardozamarro.com/blog/?p=1650> [data de consulta: 20 de desembre 2022]

“Doncs bé, afirmem, per estrany que sembli la nostra afirmació, que l’ull en si mateix no percep cap forma, per tant, la llum, la foscor i el color constitueixen junts el que per la vista diferencia els objectes i les diferents parts d’aquests. De manera que a base d’aquests tres factors construïm el món visible fent així possible, al mateix temps, la pintura, capaç de representar un món visible molt més perfecte del que pot ser”.²⁶

Segons l’alemany, i com podem veure en l’anterior cita, la vista no capta les línies, sinó que construïm el nostre camp de visió a partir de la llum, la foscor i el color. Així doncs, conclouria que el color és l’element primordial a l’hora de representar el món.

1.3. El segle XIX: emoció, melodia i color s’abracen

La necessitat de trencament amb les idees racionals il·lustrades i el retrobament amb el món dels sentiments i la nostàlgia són el combustible que els romàntics utilitzen per posar en marxa la seva creativitat.

Els poetes troben cert confort en els contes, les llegendes, la tradició popular i el misticisme de l’edat mitjana; trobem els germans Grimm recuperant antigues històries i contes o a Hoffmann creant relats nocturns, marcats per fantasmes, mort, culpa i bogeria.

Un altre dels tòpics definits d’aquest període i molt vinculat amb la música del segle XIX serà el pastoral, ja existent als segles XVII i XVIII com a extensió del tòpic del bosc, associat ara a elements com el cant dels ocells, la vegetació espessa, el seu moviment de branques i fulles, el moviment de l’aigua que flueix i la cacera, conjuntament amb altres com la lluna, la nit, les muntanyes, el cel estrellat o el caminant. Aquest tòpic es traduirà musicalment en el gust per les textures denses, centrades especialment en la corda, preferentment l’ús de registres mitjans i greus, ús de trèmolos, dinàmiques suaus i tempos moderats. El bosc serà pels romàntics un refugi espiritual.

²⁶ Fragment extret de <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/144576/cuatro-aproximaciones-a-la-teoria-de-los-colores.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [data de consulta: 29 juny 2022]

*“Als contes el bosc ofereix, com al lloc místic, un escenari simbòlic susceptible d’unir la realitat visible amb el somni inquietant. Així s’explica l’enorme acceptació d’aquest símbol. El bosc està aquí i en cap lloc. Els seus clars prometen una esperança lluminosa, la seva fosca espessor provoca terror i l’arbre és testimoni d’eternitat”.*²⁷

Un altre element a tenir molt present musicalment serà la dansa popular i el folklore, element principal del repertori romàntic i que trobarem en compositors com Schubert, Brahms, Liszt o Chopin.

Paral·lelament, en la pintura es busca recrear l’ambient emboirat, la foscor i les runes en la recerca d’una atmosfera que evidenciï totes les inquietuds i els racons de l’esperit. Un gran exemple d’aquesta pintura és Caspar David Friedrich. En les seves obres el que predomina és una sensació absoluta de devoció a la Mare Terra. Deixa de banda l’autoretrat per mostrar éssers que són petits entitats comparades amb tot el cosmos que els envolta, la força dels paisatges i la puresa i l’autèntica llibertat de la natura. Friedrich s’allunya de les interpretacions clàssiques i “intenta donar una resposta subjectiva, simbòlica i emocional al món natural”.²⁸

*“No pertanyen també els animals, les pedres, les plantes, les estrelles i la brisa a la humanitat, que és simplement un punt central de retrobament d’innumerables i variats fils? Pot entendre’s la humanitat divorciada de la natura, i és tan diferent d’altres manifestacions de la natura?”.*²⁹

Un altre artista a subratllar, sobretot pel seu ús del color, és el pintor francès Eugène Delacroix. Gràcies al seu tiet, també pintor, va iniciar-se en la pintura com a aprenent en el taller de Pierre-Narcisse Guérin. Géricault i Gros varen ser els seus mestres i les seves repetides visites al museu del Louvre van nodrir Delacroix de coneixements sobre els colors i les formes utilitzades pels seus artistes preferits. Aquesta constant alimentació de la seva curiositat i coneixement el van tornar un

²⁷ Paraules d’Alexander Rauch a CASABLANCAS, BENET: *Paisajes del Romanticismo Musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, p.376.

²⁸ Fragment extret de <https://artsandculture.google.com/entity/caspar-david-friedrich/m01q3f?hl=es&categoryid=artist> [data de consulta: 18 de setembre 2022]

²⁹ Cita de Friedrich Schlegel extreta de <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,908926-2,00.html> [data de consulta: 18 de setembre 2022]

apassionat sense límits. Gràcies al seu diari, que va escriure durant gran part de la seva vida, coneixem detalls de les seves reflexions i, sobretot, de les seves observacions respecte als colors. En una de les seves entrades, el 1857, llegim la gran sensibilitat d'aquest artista provocada per una situació aparentment mundana, de la qual ell extreu una reflexió.

*“Un d'aquests matins, mentre el sol estava a la meua galeria, he notat l'efecte prismàtic de la quantitat de petits pèls de tela del meu vestit gris. Tots els colors de l'arc iris brillaven en ella com en un vidre o en un diamant. Cadascun dels pèls, per ser brillant, reflectia els colors més vius, que canviaven en cada moviment meu; quan no hi ha sol, no ens adonem d'aquest efecte”.*³⁰

Les seves pàgines són resguard de la simbiosi entre els colors i els pensaments.

*“Acabo de veure brillar Orió al cel, enmig de negres núvols i d'un vent tempestuós. He pensat primer en la vanitat, en comparació amb aquells mons en suspens; després he pensat en la justícia, en l'amistat, en els sentiments divins que es troben gravats al cor de l'home, i només he trobat gran en l'univers a ell mateix i al seu creador. Aquesta idea em crida l'atenció. És possible que no existeixi? [...] Si l'atzar hagués construït l'univers, què significaria la consciència, el remordiment i l'abnegació?”.*³¹

El francès va ser el precursor de l'Impressionisme i ens ajuda a adonar-nos del protagonisme que el color hauria de tenir en les seves obres i en general, en l'estètica del XIX. Representant temes diversos, crea ambients turbulents, sagnants i plens de fantasies i exotisme. No s'interessa pels ideals; el que volia representar eren els sentiments i les passions. Un color que utilitzava especialment és el vermell. Un vermell sagnant, llampant en la seva puresa i sobretot quan l'encaixava en una aura de colors terrosos i poc saturats. Amb ell representa la mort, la força, la passió, l'erotisme...³² El color és una excusa per a exterioritzar un sentiment provinent del més endins de la seva ànima alterada.

³⁰ Fragment extret de <https://misiglo.es/2008/07/16/colores-en-delacroix/> [data de consulta: 21 de setembre 2022]

³¹ Fragment extret de <https://misiglo.es/2008/07/16/colores-en-delacroix/> [data de consulta: 21 de setembre 2022]

³² Podem observar aquests conceptes en obres com “La barca de Dante, 1822”, “La mort de Sardanápalo, 1827”, “Llibertat guiant el poble, 1830” o “Medea furiosa, 1838”.



Imatge 6³³

Com veiem doncs, el Romanticisme és un període de trencament apassionat on les diferents arts s'entrellacen formant un sistema, viu i palpitant, que proporciona via lliure a la creació d'obres més completes. Amb això em refereixo al fet que els diferents camps artístics s'agermanen pel desig dels mateixos artistes (i també, potser, per impuls innat) i es comencen a veure creacions on la finalitat és incorporar allò que farà de l'obra una *obra total*.

El filòsof alemany Georg Wilhelm Friedrich Hegel dirà l'any 1842:

*“Amb la pintura, la música té una afinitat, en part causada per la predominant profunditat de l'expressió, en part també deguda al tractament de la matèria, on la pintura pot intentar aproximar-se a la música”*³⁴

Citar al filòsof Hegel no és gens gratuït. De fet, el Romanticisme serà l'època de màxima exaltació de la música i la filosofia, on ambdues disciplines acaben trobant-se i generen influències recíproques.

El creuament entre música i filosofia culmina en la generació de 1848. A la relació entre poesia i música que havia ocorregut amb la reinvençió del Lied, especialment a

³³ *La barca de Dante* (1822), Delacroix. Imatge extreta de https://es.wikipedia.org/wiki/La_barca_de_Dante [data de consulta: 20 de desembre 2022]

³⁴ ALFAYATE, DANIEL: Sinestesia: música y color. Universidad Politécnica de Valencia [TFM], Valencia, 2013, p.16.

partir de Schubert o de l'”Oda a l’Alegria” de Schiller dins de la Novena Simfonia de Beethoven, li segueix el xoc entre dos grans autors del XIX: Richard Wagner i Friedrich Nietzsche.

I amb Wagner, l’aparició del *Gesamtkunstwerk* o *Obra d’Art Total*. Concepte que pren realment rellevància l’any 1849, quan Richard Wagner publica el seu llibre “*L’obra d’art del futur*”. En aquesta obra, Wagner explica – per a dir-ho de manera molt resumida – els seus ideals sobre l’art; com percep la relació entre nosaltres, els humans, i l’art, i com s’ha comportat i es comporta l’artista envers les diferents modalitats artístiques, separant aquestes modalitats en dos grups: aquell art derivat directament de l’artista (música, dansa i poesia) i aquell que prové de la manipulació dels elements naturals (arquitectura, escultura i pintura). Finalment, escriu sobre l’art del futur, què és allò que ha de tenir i englobar i com ha de ser l’artista del futur.

*“La gran obra d’art integral (große Gesamtkunstwerk), que ha d’abraçar tots els gèneres de l’art utilitzant en certa manera com a medi a cadascun i inclús aniquilant-los en nom de la consecució de la finalitat global de tots ells, a saber, de la presentació incondicionada i immediata de la plena natura humana - a aquesta gran obra d’art integral ell [l’esperit] no la reconeix com la possible acció arbitrària d’un individu, sinó com la imaginable obra necessàriament col·lectiva dels éssers humans del futur”.*³⁵

En aquest fragment, se’ns fa una breu definició del que seria l’obra d’art total o integral; és aquella obra artística que utilitza totes o diverses branques de l’art (música, pintura, arquitectura, poesia, dansa, pantomima...), combinant-les de manera complementària per a crear una gran obra integrada i vàlida en si mateixa -deixant de banda creences divines sobre la creació, com era típic en temps anteriors-. És un concepte íntimament relacionat amb la sinestèsia, encara que no és segur que el compositor fos sinestèsic, les intencions d’interconnectar diferents sentits hi eren presents ja sigui de manera inconscient (a través de la sinestèsia) o a propòsit, així com van fer també altres personatges coetanis seus com Rimbaud o Baudelaire.

³⁵ Fragment extret de Wagner, W. R. (2000). *La obra de arte del futuro* [Pdf], pàg. 25

Aquesta unió d'elements ja s'usava en certa manera des de principis del segle XIX amb la *Grand Opera*, un subgènere de l'òpera francesa caracteritzada per la seva fastuositat, arguments històrics i la incorporació d'escenografia, música més fluida, efectes escènics, dansa... dins una obra magníficament d'una llargada prou considerable, d'uns quatre o cinc actes. Aquestes creacions, però, no tenen la intenció d'unir els elements de manera *orgànica*³⁶ com pretenia Wagner. L'obra que ell proposava havia de ser un abans i un després en l'espectador, havia de sorgir de la necessitat i no de l'arbitrarietat, havia de tenir una personalitat pròpia. Tot això és el que troba a faltar i, definitivament, crítica de la *Grand Opera*.

D'on prové, però, aquest concepte? Wagner defensa que la tragèdia grega, específicament aquella que es representava a les festes dionisiàques, fou l'últim cop que el *drama* va tenir totes les qualitats que ha de tenir una obra d'art. Apareix de nou la relació entre música i emoció sustentant-se en el que ens pot transmetre el text.

A l'assaig "*Art i revolució*" (també del 1849), contextualitza la decadència i la divisió de l'art des de la tragèdia grega. Wagner afirma que "*la decadència de la tragèdia coincideix amb la de l'Estat atenès. Així com l'ànima col·lectiva es dispersa en mil tensions egoistes, també l'obra d'art total omnicomprendiva, la tragèdia, es va dissoldre en els seus diferents components*"³⁷. El compositor sentia que, encara que no perfectes, els millors exemples d'obres totals en síntesi havien estat les tragèdies gregues d'Èsquil i que posteriorment havien sigut rellevades i pervertides per les d'Eurípides. A partir d'aquell moment fins al seu temps, les arts s'havien distanciat cada cop més fins a arribar a la interpretació de drames buits de sentit.

Wagner fa una realment interessant reflexió sobre l'estat de l'art d'aleshores en ambdós assajos, incidint en el fet que un dels greus problemes que corrompen el món de l'art és el de l'elitisme. En *L'obra d'art del futur* escriu que l'art només són capaços de gaudir-lo aquells que han tingut una formació en ell, aquells que l'entenen, els erudits. Aquests coneixements són creguts en possessió d'aquells que

³⁶ Terme emprat per Enrique Llobet a "*La tragedia en Richard Wagner*" per a definir les pretensions i la identitat de la *Gesamtkunstwerk*, especialment enfront la *Grand Opera*.

³⁷ Cita extreta del llibre Wagner, R. (2020, 31 julio). *El Arte y la Revolución (Spanish Edition)*. Independently published.

tenen la fortuna per a consumir-lo i realment el que fan és condemnar l'artista que les seves obres siguin retingudes pel luxe, la superfluïtat i la distracció egoista. Així és com l'art s'acaba fonamentant en una formació "antinatural", oblidant que els seus orígens arrelen en la falta de formació de la vertadera massa humana, i no és capaç de comunicar-se amb el poble sinó amb un llenguatge totalment desconegut per aquest. L'art ha de ser en si mateix aquesta buscada formació, ja que, des del més amunt, des de les esferes, mai es podrà proporcionar formació cultural.

Entre totes aquestes reflexions apassionades del compositor, entre totes les pàgines escrites, realment sorprèn la poca menció sobre fets plàstics que podem trobar. Veiem així un retorn a conceptes que hem explicat inicialment, la importància de la relació música-emoció. Wagner prenia com a referents autors antics (els quals parlaven d'aquesta simbiosi) i d'altres com Gluck i Mozart. De totes maneres, la pintura era un element important en les seves creacions operístiques i en la seva comprensió de l'*obra total*; la incorporava dins l'escenografia, però no mostra cap interès per la visita de monuments o per les obres de la seva època.

Les seves mencions estaven dedicades a les lectures d'autors com Goethe, Shakespeare o Hoffmann, juntament amb múltiples volums dedicats a la filosofia³⁸ o a llegendes medievals. El seu padrastre el va iniciar en l'art de la pintura desde una edat prompta i ell no rebutjava aquestes pràctiques al seu taller; es sentia fascinat per tot aquell ambient. Però amb el temps els seus interessos varen desviar-se cap al teatre, el qual li proporcionava la fantasia que ell tant desitjava, i va ser aquest l'espurna que encén la motivació característica de l'alemany.

³⁸ Una de les persones clau en la vida de Wagner és el filòsof Nietzsche, amb qui manté una relació propera d'admiració durant casi 10 anys. El filòsof compartia amb el compositor l'entusiasme per revitalitzar la cultura emprant noves formes artístiques i, de fet, va escriure el seu primer llibre a partir d'aquestes idees que ja hem mencionat amb Wagner anteriorment: com la tragèdia grega sorgeix d'un fort esperit dionisiac i decau amb l'aparició del racionalisme amb Eurípides i, més tard, Sòcrates. La seva relació, però, va anar en decadència fins a arribar a la completa enemistat.

Font: <https://www.bloghemia.com/2019/10/la-relacion-entre-nietzsche-y-wagner.html> [data de consulta: 7 d'octubre 2022].

“Els meus records de joventut es relacionen amb el meu padrastre i passen directament d'ell al teatre. Recordo bé que el meu pare hauria apreciat veure desenvolupar-se en mí un talent de pintor; el seu taller, amb el cavallet i els quadres a dins, mai va deixar d'impressionar-me. [...] però quan vaig haver de passar d'aquestes pintades ingènues a un estudi més seriós del dibuix, no vaig perseverar, potser desanimat per les egòlatres maneres del meu professor . [...] El contacte amb el teatre va exercir una gran autoritat sobre la meua fantasia, en el qual vaig ser introduït no només com un espectador infantil al misteriós palc amb accés a l'escenari, no només gràcies a la visita als guarda roba plens de fantàstics vestits, sinó també per la pròpia actuació”.³⁹

Wagner va ser un personatge cabdal del seu temps. Amb la seva mort es considera acabat el període del romanticisme, tot i que el seu pensament, les seves creacions, les seves converses i, sobretot, la seva iconografia van romandre entre molts artistes alemanys que varen conviure amb ell i que el sobreviuran, donant pas al Postromanticisme alemany. Aquests mantindran i s'alimentaran de l'herència wagneriana per a impulsar-se cap a un món nou dins les arts, el qual no hagués estat possible si no fos per la figura de Wagner. Tant és així, que existeix el terme *wagnerisme* per a anomenar a l'adopció dels avenços i teories del compositor per part dels artistes posteriors a ell (aquests s'anomenen *wagneristes*), i que continuen el llegat de l'artista i mantindran el seu esperit viu fins a dia d'avui.

“El generador de l'obra d'art del futur no és altre que l'artista del present, que intueix la vida del futur i que ansia ésser-hi englobat”.⁴⁰

“Al mar s'assembla la melodia infinita wagneriana, amb els seus batecs irregulars, amb acostumar-se constantment a les diferents situacions dramàtiques, en pura alternança dels més esbojarrats espasmes de passió, ira, o violència, amb les lleus transicions en la modulació de sensacions gairebé tàctils de la natura i els seus matisos. I tot per mitjà d'una paleta que a les conquestes tonals afegeix les exploracions més audaces per la via del cromatisme”.⁴¹

³⁹ Fragment extret de Fernández, L. J. (s. f.). *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la restauración a la Primera Guerra Mundial*. Universitat de Barcelona. [data de consulta: 8 d'octubre 2022].

⁴⁰ WAGNER, Richard: *Ópera i drama*. Barcelona, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995, p.375.

⁴¹ TRÍAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, p.317.

El fenomen wagnerià, per tant, fou dels més significatius de l'època trepitjant amb força a l'Europa de finals del XIX i posterior, deixant una empremta notable per allà on passava. Wagner no només tanca un cicle, si no que obre les portes a multitud de noves possibilitats dins l'art.

“Wagner resumeix la modernitat. No queda altre remei: el primer que s’ha de ser és wagnerià”.⁴²

Després de Wagner i el final del Romanticisme, el pla artístic de finals del XIX es divideix ara en tres fronts: l'alemanya postromàntica i, més tard, expressionista, el simbolisme francès que donarà pas a l'Impressionisme i el nacionalisme que es consolidarà entre els països perifèrics.

Segurament, l'últim terç del segle XIX es pot resumir com una prolongació del Romanticisme en un món que ja estava canviant i que demanava amb una nova estètica. Apareix el primer Nacionalisme que conviu amb el període Postromantic, essencialment musical i narratiu. Aquests moviments abraçaran gran part de la primera meitat del segle XX: figures com Richard Strauss, Jean Sibelius o Edward Elgar realitzaran les seves millors composicions en la primera meitat del segle XX com a postromàntics, mentre conviuen simultàneament amb les noves avantguardes i el segon Nacionalisme.

Una cosa és clara, a partir de la figura que culmina el Romanticisme, Wagner, les diversificacions són tantes que resulta gairebé impossible encaixar-les de manera clara tal i com hem fet fins ara. Les necessitats passen de la societat a l'individu fent així que els moviments siguin tan diversos com artistes hi ha. Inclús els estils dels diferents artistes englobats dins aquest mig-període difereixen entre ells: la música de Bruckner no té res a veure amb la de Mahler o la de Strauss.

La situació social és prou convulsa i es produeix en certa manera una represa de l'esperit *Sturm und Drang* que, com en la seva primera aparició, busca exaltar les

⁴² ROSS, A & GAGO, L.: *Wagnerismo: Arte y política a la sombra de la música (Los Tres Mundos)*. Seix Barral, 2021.

enquadres superiors o inferiors, objectes retallats de l'enquadrament, textures o moviments inesperats... Així mateix va ocórrer amb la locomotora: mirar per la finestra oferia una visió del paisatge en constant canvi i moviment, s'observava la fugacitat. Aquests nous conceptes van ser una revolució d'ideals que els artistes de l'època traslladen a les seves obres; les pintures es feien a l'aire lliure i es captaven els diferents canvis de llum i color que es produïen durant el dia.



Imatge 7⁴⁴

Una altra contribució cabdal pel desenvolupament de l'Impressionisme és la publicació de la nova teoria del color dels científics Chevreul i Rood. Aquesta teoria s'anomena "teoria del contrast simultani" i el que exposa i demostra és que un color es percebrà de maneres diferents segon el color que tingui al seu costat, ja que el primer donarà al segon un matis de color complementari. Per exemple, si juxtaposem dos colors complementaris com el verd i el vermell, el vermell es veurà més vermell, més brillant, pel fet de tenir el verd al seu costat; i si en juxtaposem dos que no ho són com el groc i el verd, el primer adquirirà certs matisos violetes (el seu color complementari). Si aquest mateix groc estigués situat al costat d'un blau, el valor de groc seria diferent encara que realment sigui el mateix groc només per la

⁴⁴ *El pont japonès* (1899), Monet. Imatge extreta de <https://www.salirconarte.com/magazine/curiosidades-sobre-los-nenufares-de-monet/> [data de consulta: 20 de desembre 2022]

influència del color adjacent. També passa una fenomen semblant si observem a la vegada el mateix color amb diferent intensitat⁴⁵ un al costat de l'altre: el cervell exagera la diferència d'intensitat per a poder percebre'ls millor. En canvi, si els observessim per separat, primer un i després l'altre, interpretaríem que veiem el mateix color amb la mateixa intensitat.



Imatge 8⁴⁶

Aquesta teoria va tenir un gran impacte en els pintors de l'època, fent que s'apropessin al color d'una nova forma. El negre que anteriorment s'usava per a marcar les ombres més fosques es va començar a abandonar i en comptes d'aquest empraven tonalitats complementàries demostrant així que es podien representar ombres amb color.

L'essència del moviment impressionista és la percepció, l'oferiment d'una imatge que evoca una sensació subjectiva, independent i canviant a cadascú. De la mateixa manera que els pintors més destacats com Monet, Degas, Renoir o Sisley varen marcar l'estil impressionista en la pintura, musicalment ens trobem amb noves figures que porten aquestes idees i concepcions a la música, que durant aquest moviment és germana de la pintura i l'art visual.

⁴⁵ Ens referim a intensitat com a la quantitat de claredat i foscó que conté un color.

⁴⁶ Roda cromàtica de Chevreul. Imatge extreta de <https://www.ttamayo.com/2019/08/teorias-en-el-uso-del-color-y-contraste/> [data de consulta: 23 d'octubre 2022]

La música impressionista seguia la mateixa línia que la pintura: l'objectiu era crear impressions en l'oient. Les dues arts estaven profundament lligades ja que per a la música el més important també era el color i no la forma; volien plasmar una imatge musicalment i deixaven lliure interpretació a l'oient. Com dirà Debussy, parlant de l'essència i naturalesa de la música, en una carta a Durand (1907): *“La música consisteix en colors i en un temps ritmat”*.⁴⁷

Un signe prou evident d'aquest són els títols de les obres, els quals la majoria de cops feien referència a espais naturals, animals o successos que tenen lloc a l'exterior. No especificaven l'emoció que s'intentava expressar de cap manera, ni tan sols pretenien una expressió emotiva tan abundant com en el Romanticisme, si no que demostraven un clima, una melodia, una sensació... Alguns dels temes més utilitzats en els títols eren la pluja, el so de les ones, la lluna, paisatges i estacions i d'altres fenòmens naturals. A més, utilitzen el francès en les instruccions escrites a les partitures en comptes de l'italià que s'havia emprat fins aleshores.

Per a construir les obres, els compositors es valien de diversos recursos tímbrics, dinàmics i harmònics. Mentre que els romàntics van portar fins al màxim l'ús de l'agrupació simfònica i de formes llargues com el concert i la mateixa simfonia, els impressionistes es centren en les diferents coloratures de cada instrument, donant-li's inclús protagonisme a cadascun en agrupacions orquestrals. Els sons, de la mateixa manera que en la pintura, s'utilitzaven individualment per a crear un conjunt colorit. Les formes preferides passen a ser els arabescs, els nocturns i els preludis. Harmònicament, es recupera el mode i s'empren escales que aporten riquesa sonora com l'escala de tons sencers i la pentatònica; també construeixen acords més complexos amb novenes i fins a tretzenes i utilitzen intervals paral·lels de quinta i octava, “prohibits” fins aleshores, propis de l'edat medieval.

L'harmonia s'aborda d'una forma que poc a poc s'apropa a l'abstracció que més endavant veurem amb compositors com Schoenberg o pintors com Kandinsky, però sense restar-li importància; de fet és l'element essencial per a la conformació dels

⁴⁷ TRÍAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, p.426.

colors sonors impressionistes. Si parlem de Claude Debussy, un dels principals compositors de l'època (encara que ell no es considerava un compositor impressionista, com ell mateix afirma dient: *“joestic tractant de fer “alguna cosa diferent” - en realitat una forma de fer - el que els imbècils diuen “impressionisme” és un terme que és tan mal utilitzat com sigui possible, sobretot pels crítics d’art”*⁴⁸), ens trobem amb una de les raons que aquestes fórmules arcaiques retornin. La “impressió” que donen aquests recursos harmònics és d’una dissolució de la tonalitat, però la tonalitat en sí mateixa no es rebutja sinó que s’utilitza dividida en blocs d’acords diversos que en conjunt permeten aquesta focalització tímbrica que tant buscaven. El caràcter difús i a vegades desconcertant de les peces d’aquest període s’aconsegueix gràcies a una successió d’acords canvians que són molt difícils de catalogar per l’orella humana i que permeten un gran rang interpretatiu.

Hindemith fa una bona relació entre música i pintura: *“L’harmonia representa la dimensió espacial de la música i la tonalitat està relacionada amb la idea de perspectiva”*⁴⁹. La pintura manca d’un punt de fuga i la perspectiva es fragmenta i passa a ser determinada per l’ús del color i el conjunt. En la música desapareix la noció de dissonància, no es prepara ni es resol perquè la diferenciació entre els conceptes consonància i dissonància queda difosa. Debussy ho desenvolupa utilitzant tots aquests acords històricament tensos sense resoldre i fent que les qualitats de la consonància recaiguin també sobre la dissonància. Podem traçar també un paral·lelisme entre l’ús del color a l’hora de realitzar ombres en els quadres i la dissipació de la dissonància; aquests punts foscos en ambdues arts es “coloregen”.

*“Les gradacions de Debussy mai arriben al paroxisme d’un forte fortissimo. En la seva música les muntanyes es mouen sense tronades ostentoses. És un espai musical immens en el qual les més impressionants confrontacions es poden resorbre abans que ens aplastin”*⁵⁰.

El culte al color sonor, a més de la substitució de les funcions harmònic-tonals per una funcionalitat tímbrica, també es veu condicionat per l’ús del ritme. Hi ha una

⁴⁸ Cita extreta de https://ca.wikipedia.org/wiki/Impressionisme_musical [data de consulta: 29 d’octubre 2022]

⁴⁹ Cita extreta de <https://www.filomusica.com/filo78/debussy.html> [data de consulta: 29 d’octubre 2022]

⁵⁰ Cita extreta de <https://www.filomusica.com/filo78/debussy.html> [data de consulta: 29 d’octubre 2022]

certa tendència a la supressió de la línia de compàs, ja sigui per l'ús de ritmes extremadament extensos i invariables o per un ritme frenètic constantment variant. S'explora tot el cercle de possibilitats rítmiques, es superposen les polirítmies, s'opta per l'obstinació i el contratemps, s'aguanten les notes i s'ataquen repentinament... tot per a aportar significat al poetisme de la imatge implícita.

Claude Debussy estableix i assenta les bases de la música impressionista arrel de la publicació de la seva obra *Prélude à l'après-midi d'un faune* l'any 1894. Aquesta fou basada en un poema bucòlic escrit per Stéphane Mallarmé, el qual va ésser il·lustrat paral·lelament també pel pintor Manet. Nijinsky, un dels ballarins russos per excel·lència patrocinat per Sergei Diaghilev⁵¹, va coreografiar la peça l'any 1912. Com veiem, una obra formada i envoltada per diferents branques artístiques. En aquest Preludi, el compositor plasma la impressió que va tenir a l'hora de llegir el poema de Mallarmé i s'aparta de la ja coneguda estètica romàntica i de la obligació de la tonalitat. Aquest llenguatge nou que Debussy en certa manera exposa té els seus origen en Wagner, però el francès el complementa amb noves funcions harmòniques.

Una altra ramificació paral·lela que sorgeix (de la qual Wagner també n'és un fort pilar inicial) és el simbolisme. Com va escriure Edouard Dujardin "*Wagner, en la seva concepció de l'art, en la seva filosofia, en la seva mateixa fórmula es troben els orígens del simbolisme*"⁵².

El simbolisme fou un moviment que s'inicià al voltant del 1885 en l'àmbit literari principalment com a reacció a les tendències naturalistes i realistes que havien estat el focus temàtic en els últims anys. Una nova generació de poetes parisencs anhelaven tornar a contactar amb el món de les idees i onirisme, deixant de banda la

⁵¹ Sergei Diaghilev fou un empresari rus que va formar els Ballets Russos el 1909, creant un punt d'inflexió en la història de la dansa. La companyia va néixer a París i comptava amb grans ballarins com l'anomenat Vaslav Nijinsky o la ballarina Anna Pavlova. Les obres que muntava la companyia incorporaven diferents branques artístiques com el drama, la pintura, la moda i, evidentment, la música fent que alguns dels artistes amb qui varen col·laborar siguin Picasso, Matisse, Stravinsky, Ravel, Debussy, Fokine o Massine.

⁵² Edouard Dujardin, juntament amb Wyzewa i Chamberlain, fou el fundador de la "Revista Wagneriana" el 1885 a França la qual publicava regularment comentaris de l'obra o del pensament de Richard Wagner per a difundir-lo i així donar-lo a conèixer, juntament amb d'altres artistes que prengueren inspiració de l'alemany. Aquesta cita concretament fou escrita en el primer volum publicat de la revista, extreta de https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/revue-wagnerienne_tome-1 [data de consulta: 10 d'octubre 2022]

literalitat i iniciant una tècnica que serà el centre del moviment i una gran eina per a moviments posteriors: la suggestió. La manera en la que els simbolistes creien que s'havia de fer art era a través de buscar les amagades transicions entre el món físic i el món de les idees, utilitzant recursos tal com la sinestesia. En els versos dels escriptors simbolistes es llegeixen fenòmens i accions físiques que s'utilitzen per a crear un pont cap a la sensibilitat, un intenció molt metafísica.

L'escriptor Charles Baudelaire, generalment considerat pare del moviment gràcies al seu llibre *Les flors del mal*, proposa el que ell denomina "teoria de les correspondències"; aquesta serà el punt de partida dels escriptors simbolistes. La teoria s'estableix en el seu sonet anomenat "Correspondències" on explica la divinitat que ell creu que tenen els poetes donada la seva capacitat de desxifrar el "bosc de símbols" i les "confuses paraules" entre les que vivim i també per ser capaços d'establir relacions (correspondències) entre els diferents sentits. Per al poeta el més important és aquesta superposició dels sentits o, com ja hem anomenat anteriorment, sinestesia. Utilitzant el llenguatge poètic aconseguiran, segons Baudelaire, traçar relacions entre coses aparentment incompatibles fent ús de metàfores, comparacions i símbols.

*"Com proullongats ecos que de lluny es confonen
en una tenebrosa i profunda unitat,
vasta com la nit i com la claredat,
els perfums, els colors i els sons es responen".⁵³*

Amb la seva teoria de les correspondències i sinestèsies, Baudelaire ensorra l'art anterior que havia estat descriptiu i construeix un art suggestiu i intuitiu basat en la sensibilitat. Rimbaud, en un intent de posar en pràctica aquesta teoria proposada pel seu coetani, escriu un sonet titulat "Vocals" al voltant de l'any 1870 en el qual atribueix a cada vocal un color: A negre, E blanc, I vermell, U verd i O blau. Després de classificar cada vocal, les repassa una per una relacionant-les amb diferents imatges i objectes: la A (negra) és comparada amb mosques, ombres i cadàvers; la

⁵³ Fragment del poema "Correspondències" de Charles Baudelaire en el qual s'exposa clarament aquest desiri sinestèsic del poeta; extret de [http://avempace.com/wiki/index.php/La_teor%C3%ADa_de_las_correspondencias_y_la_sinestesia_\(texturas,_colores,_perfumes,_sonidos\)_en_%27%27Las_flores_del_mal%27%27,_de_Charles_Baudelaire](http://avempace.com/wiki/index.php/La_teor%C3%ADa_de_las_correspondencias_y_la_sinestesia_(texturas,_colores,_perfumes,_sonidos)_en_%27%27Las_flores_del_mal%27%27,_de_Charles_Baudelaire) [data de consulta: 31 d'octubre 2022]

E (blanca) amb gel, boira i calfreds; la I (vermella) és la sang, el riure, la còlera i la sensualitat; la U (verda) són els camps, les vibracions i l'envelliment; i, finalment, la O (blava) és el silenci, l'infinit i l'Omega⁵⁴.

*“A negre, E blanc, I roig, U verd, O blau: vocals,
Algun dia us diré les naixences latents:
A, fosc cosset pelut de mosques esclatants
Que volen a l'entorn d'unes pudors cruels,*

*Golfs d'ombra; E, candors de vapors i tendals,
Llances de gel salvatge, reis blancs, calfreds d'umbel·les;
I, porpra, esput de sang, rialla d'una boca
En la ràbia o en els deliris penitents;*

*U, cicles, vibraments divins de mars verdoses,
Pau de pastius sembrats d'animals, pau d'arrugues
Que impedeix l'alquimista als fronts estudiosos;*

*O, suprema Trompeta plena de sorolls, rars,
Silencis travessats per Mons i per Arcàngels:
-O, l'Omega, llampec dels Seus Ulls violetes!”⁵⁵*

Uns anys després, sobre el 1886, un altre poeta francès, René Ghil, publica “*Traité du verbe*”⁵⁶ en un intent de traçar lligams entre lletres, colors, instruments i emocions de manera prou científica i basant-se tant en idees d'autors anteriors i contemporanis com en estudis físics sobre els sons i la veu humana.

En el llibre hi inclou un esquema inspirat en el poema de Rimbaud en el qual estableix relacions entre vocals, colors i instruments: la A és negra i està relacionada amb els òrgans, la E és blanca i ho està amb les arpes, la I és blava i representa els violins, la O és vermella i evoca als instruments de metall i la U és groga i representa

⁵⁴ Omega fa referència possiblement a l'última lletra de l'alfabet grec (explicant així que situï la O després de la U) que simbolitza l'eternitat.

⁵⁵ Poema traduït per Joan Brossa.

<https://visat.cat/literatura-universal-catala/eng/fragments/272/175/0/32/frances/arthur-rimbaud.html> [data de consulta: 18 de desembre 2022]

⁵⁶ Traduit com *Tratado del verbo* o *Tratado sobre el verbo*, Ghil reuneix les condicions que té la poesia d'aleshores, defensant la seva idea principal anomenada “instrumentació verbal”. Aquesta idea intenta dotar la paraula de sensacions auditives que a la vegada produeixen colors (suggestió sensorial), fent així que els textos simulïn peces musicals evocadores de sensacions i idees provinents d'una “instrumentació verbal” comparable amb el timbre dels instruments en una peça.

les flautes. Ghil escriu en una secció de la *Revue wagnerienne*: “En el metall, les fustes, les cordes que l’encisen, enmig de l’estreta i sutil relació entre colors, timbres i vocals, observarà atentament la menys pobrament concordant paraula humana”.⁵⁷

Aquesta generació d’escriptors simbolistes creix íntimament lligada a la música, a més de a la resta de ventall artístic. Amb què ens trobem, llavors, en l’àmbit musical? Doncs de la mateixa manera que els escriptors busquen la musicalitat de la paraula, la música s’apropa un cop més al color i es desgrana en una anticipació de les noves avantguardes del segle XX. El personatge més influent del moviment fou Aleksandr Scriabin.

“No puc comprendre com escriure només música. Què avorrit! La música cobra significat quan va unida a un pla dins una visió completa del món. El propòsit de la música és la revelació”.⁵⁸

1.4. Del segle XIX al XX: ruptura, avantguarda i sinestèsia

A cavall entre el segle XIX i XX trobem a Alexander Scriabin (1872-1915). Excèntric i enigmàtic compositor i pianista rus vinculat al moviment simbolista, tot i situar els seus inicis en un romanticisme de marcada influència chopiniana. Des de ben jove es dedicà a l’estudi del piano i quan va acabar els seus estudis a Moscou es va dedicar a viatjar exercint de concertista.

El que cridava l’atenció de Scriabin era el seu estil interpretatiu, com explica Pablo J.Vayón, “colorista i sensual”. A la vegada, també comença a escriure i publicar les seves primeres obres per a piano. Aquestes es fonamenten amb força en un tractament de l’harmonia avançat proporcionat per l’estudi de compositors romàntics com Chopin i Liszt, però tocades per elements extrets del nacionalisme rus que aportaven una tímida identitat personal inicial (encara que l’estil de les seves últimes peces es veurà distanciat abismalment d’aquestes primeres obres).

⁵⁷ Cita extreta de Ross, A. & Gago, L. (2021, 6 octubre). *Wagnerismo: Arte y política a la sombra de la música (Los Tres Mundos)*. Seix Barral. p. 118. [data de consulta: 1 de novembre 2022]

⁵⁸ Cita d’ Alexander Scriabin extreta de

<https://www.platamagazine.com/articulos/12666-alexander-scriabin-el-camino-hacia-la-trascendencia> [data de consulta: 6 de novembre 2022]

L'obra del compositor es veu influenciada per la filosofia i el teosofisme, ja sigui de manera directa mitjançant amistats amb diversos pensadors de l'època o a través de la lectura. Ell mateix escriu que el llibre que més l'influeix és "*El naixement de la tragèdia*" de Nietzsche d'on extreu molts elements que adopta en el seu pensament com les figures de Dionís i Prometeu i les seves respectives extrapolacions intel·lectuals i culturals (veurem com externalitza musicalment aquest últim punt mitològic més endavant).

Així mateix, l'ambient del moviment simbolista a Rússia envolta Scriabin; els autors empren mites, símbols i llenguatges antics per a intentar intervenir en noves realitats amagades sobre les quals poder projectar la visió que tenien del nou món, a través d'una connexió transcendent entre la realitat física i la realitat espiritual.



Imatge 8⁵⁹

Influït per totes aquestes idees teosòfiques, el pensament i les intencions d'Scriabin són místiques i, com hem dit, enigmàtiques. Volia arribar a la màxima divinitat a través de la música, que creia que era la branca de l'art superior, i reconciliar els

⁵⁹ *La mort del sepulturer* (1895-1900), Schwabe. Imatge extreta https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:The_Death_of_the_Grave_Digger.jpg [data de consulta: 20 de desembre 2022]

humans amb les divinitats a través d'una fusió de les arts i una música que va més enllà d'allò establert. Scriabin posa nom a la transcendència mística a la qual aspira: èxtasis. Aquest èxtasis inicialment, i basat en les teories nietzschenianes, era una associació directa a la dansa dionisíaca i allò apol·lini, però posteriorment el compositor conforma el seu propi significat de la paraula al voltant de l'ideal de ruptura amb el món físic i material per a poder arribar a la "realitat suprema" i aconseguir els "poders divins interns".

"La substància del món és amor i desig. L'últim instant serà diferenciació absoluta i unitat absoluta: l'èxtasis. L'èxtasis és un cim; en tant que pensar, l'èxtasis és síntesi absoluta; en tant que sentir, l'èxtasis és plaer infinit i sota aquesta forma espacial l'èxtasis és manifestació extrema i a la vegada destrucció".⁶⁰

L'any 1905 va escriure un poema de llarga extensió titulat "*Poema de l'èxtasis*" que tenia la funcionalitat de ser llegit paral·lelament mentre s'interpretava una música. Aquesta música vindrà seguidament i tindrà al mateix títol que el text literari, encara que el mateix compositor també l'etiqueta com la seva quarta simfonia encara que la forma "sonata" és tractada amb certa llibertat. L'obra comença amb un acord de sis notes que s'anomena *acord místic* i que està construït a base de distàncies de quarta. A partir d'aquesta sentència, tota l'obra es desenvoluparà en una progressió plena d'excessos i de connexions místiques.

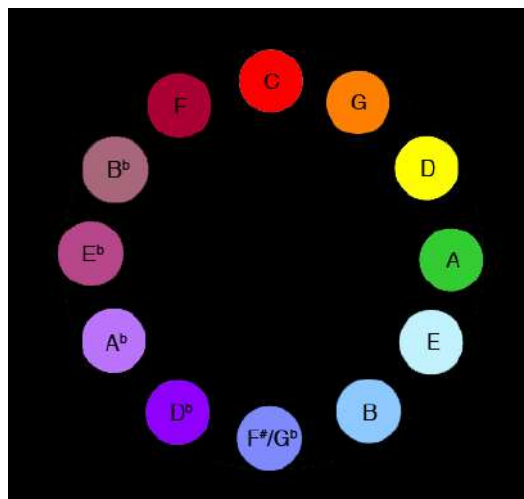
El compositor la divideix en tres parts diferenciades. La inicial, està centrada en l'ànima humana des del punt de vista de l'ego i amb un tracte de la melodia "orgàsmic"; la central desenvolupa tres idees principals que es relacionen amb la transcendència de l'esperit, la vinculació d'aquest amb l'amor i la voluntat de superació personal, respectivament. Per a cada idea utilitza solos d'instruments com el violí i la trompeta de manera que adopten textures tímbriques diferenciades. L'última de les tres parts en les que es divideix aquesta obra té un caràcter epilògic que explota en un triomfal final versemblant a la idea de la música com l'art més gloriós.

⁶⁰ Fragment extret de https://www.diariodesevilla.es/ocio/misterio-Scriabin_0_911009228.html [data de consulta: 7 de novembre 2022]

A la partitura afegeix comentaris interpretatius curiosos i que s'allunyen de les indicacions musicals tradicionals com ja havíem vist també amb els impressionistes i que mostra el tractament subjectiu i suggestiu de la música. Així, indica als músics com ha de ser la interpretació de l'obra des dels sentits i no des de les anotacions tècniques: “molt perfumat” o “amb un plaer sensual sempre creixent”, per exemple.

Bowers escriu: “*el Poema és passiu, llanguit i demacrat per moments, retorçat i giratori, fort i inexorablement augmenta i disminueix les intensitats, ralentitzant només per a accelerar després, suavitzant amb la finalitat d'endurir i de pas estremir amb un fugaç rampell l'oïda de l'audiència*”⁶¹.

Scriabin té un paper molt important en el tractament de color i en la unió d'aquest amb la música. Encara que és extesa la creença que el compositor era sinestèsic, s'ha desmentit aquest mite observant el tipus de relacions entre notes i colors que estableix. Aquestes són basades en el cercle de quintes i en part en l'òptica d'Isaac Newton; mostra una deliveració de les connexions de manera convenient segons les intencions i creences teosòfiques i simbolistes del compositor.



Imatge 9⁶²

⁶¹ Fragment extret de <https://musicaenmexico.com.mx/grandes-maestros/alexander-scriabin-el-poema-del-extasis-op-54/> [data de consulta: 7 de novembre 2022]

⁶² Roda cromàtica i els colors que hi associa Scriabin. Imatge extreta de https://wiki.ead.pucv.cl/Sinestesia_como_v%C3%ADnculo_entre_pintura_y_m%C3%BAsica_en_las_vanguardias_-_Diego_Apablaza_D%C3%ADaz [data de consulta: 11 de novembre 2022]

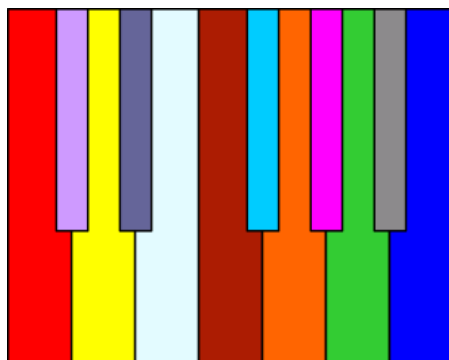
El que volia era crear sinestèsia en l'oient en l'estil wagnerià del Gesamtkunstwerk. Així és com neix "*Prometeu: Poema del foc*". *Prometeu* és l'última de les seves obres simfòniques i és una declaració ideològica; en ella Scriabin plasma totes les idees teosòfiques que havia anat a collint durant els últims anys. Per a fer-ho, es val del mite de Prometeu⁶³, el qual dona nom a l'obra, però emprà l'element del foc com una benedicció i un element que il·lumina els humans. Aquest foc de Prometeu representa simbòlicament l'obra de Scriabin, una obra que, com ell creia, canviaria el curs de la humanitat i seria un pont de connexió amb la divinitat.

L'element central de la obra però, fou un instrument anomenat *Tastiera per luce* o *Clavier à lumières*. Es tracta d'un teclat dotat de llums que submergien l'estància on es representava l'obra en colors corresponents a la música tocada. Cada nota corresponia a un color i conformava un instrument més de l'orquestra. Les correspondències nota-color-simbologia eren les següents:

- Do → vermell → voluntat
- Do#⁶⁴ → violeta → voluntat de l'Esperit Creador
- Re → groc → alegria
- Re# → gris - porpra → humanitat
- Mi → blanc blavós → somni
- Fa → vermell fosc → diferenciació de les voluntats
- Fa# → blau → creativitat
- Sol → rosa ataronjat → joc creatiu
- Sol# → porpra → moviment de l'Esperit enfront un problema
- La → verd → problema i caos
- La# → gris metàl·lic → cobdícia i entusiasme
- Si → blau nacrat → meditació

⁶³ El mite de Prometeu parla de com el tità roba el foc a Zeus per a donar-ho als humans. Zeus, considerant aquest un acte de traïció que dotava els humans de capacitats divines, castiga a Prometeu condemnant-lo a romandre eternament lligat a una roca per a que un voltor el visités diàriament i es mengés el seu fetge; fent que aquest es regenerés durant la nit per a tornar a passar per la tortura infinitament.

⁶⁴ Totes les notes amb sostingut (#) equivalen a la següent nota amb bemoll (b); així seria que Do# té els mateixos atributius que Re b.



Imatge 10⁶⁵

Aquest aparell, però, no es va arribar a fer servir mai com Scriabin havia imaginat. El dia de la seva estrena el 1911, ja s'havien construït dues versions de l'instrument però cap d'elles el varen satisfer, per tant va prescindir d'aquest. En representacions posteriors a la seva mort es van emprar artilugis similars o mètodes de projecció lumínica que volien apropar-se a la intenció representativa de Scriabin, però cap d'elles fora un Clave lumínic com l'originalment proposat.

Paral·lelament, el compositor tenia un altre projecte en ment anomenat *Mysterium*. Aquesta era l'obra més ambiciosa d'Alexandr, malauradament no va poder acabar-la mai ni representar-la. Aquesta obra comportaria un cataclisme magnífic que acabaria amb la vida i la humanitat com la coneixem i homes i dones passarien a formar part dels cossos astrals sent ells mateixos ens espirituals. Planejava una obra que sintetitzava totes les arts i que seria representada a l'Himalaia. Com ell mateix escriu en un dels seus diaris dedicats al *Mysterium*: "*la idea principal ve donada com un estat d'ànim, com el to principal del nostre manvantara, experimentat per la consciència de lo Absolut*" ⁶⁶. El 1915 Alexander Scriabin mor, només amb alguns apunts fets de l'obra.

"Jo no moriré, m'ofegaré d'èxtasis després del Mysterium". ⁶⁷

En un pla paral·lel, en terres alemanes, comença el moviment Expressionista. S'inicia com una contraposició a l'Impressionisme. De fet, els francesos volien

⁶⁵ Clavier à Lumière. Imatge extreta de https://it.wikipedia.org/wiki/Clavier_%C3%A0_lumi%C3%A8res [data de consulta: 13 de novembre 2022]

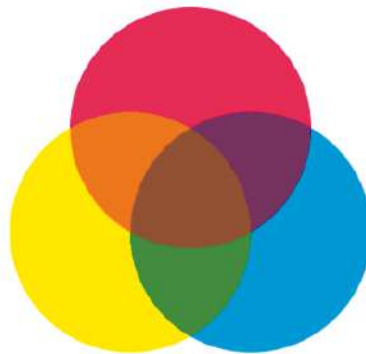
⁶⁶ Cita extreta de <https://www.plateamagazine.com/articulos/12666-alexander-scriabin-el-camino-hacia-la-trascendencia> [data de consulta: 13 de novembre 2022]

⁶⁷ Cita d'Scriabin extreta de https://www.diariodesevilla.es/ocio/misterio-Scriabin_0_911009228.html [data de consulta: 13 de novembre 2022]

plasmar amb el seu art la “impressió” que tenien del món que els envoltava, en canvi, els alemanys busquen l’“expressió” de les seves inquietuds interiors.

La pintura d’aquest moviment es torna molt més apassionada, abundant i plena de simbolisme. El temperament personal s’aprecia en cada pinzellada. Era, per als artistes, una manera d’intentar desfogar-se i sobreportar les angoixes. De nou veiem com aquesta oposició adapta les idees ja tractades durant el romanticisme als nous temps i les porta més enllà; també les del barroc, rebutjant el positivisme i la creença de la il·limitació humana i aferrant-se a un pessimisme flagelant. Es reflexava una crisi que culminaria en l’esclat de la Primera Guerra Mundial.

A la vegada que sorgia l’expressionisme a Alemanya, es desenvolupava el fauvisme a França, un moviment digne de menció per la gran importància del color que el caracteritza. Tant el fauvisme com l’expressionisme es consideren els moviments mare de les anomenades “avantguardes històriques”, un trencament definitiu amb la norma i les expectatives dins l’*status quo*. Ambdós tenen com un dels pilars centrals l’ús expressiu i lliure del color. El fauvisme introdueix una teoria del color basada en el model RYB⁶⁸, que estableix que els tres colors primaris són el vermell, el blau i el groc, que els secundaris s’obtenen barrejant aquests tres entre ells i, finalment, que els colors complementaris són els oposats entre ells a la roda cromàtica.



Imatge 11⁶⁹

Aquest estudi és aplicat de manera violenta i contrastant, composant obres planes, de perspectives forçades i amb una dissonància cromàtica intencionada que

⁶⁸ La nomenclatura RYB fa referència als colors “Red, Yellow and Blue” o vermell, groc i blau. És un model que permet obtenir tots els colors a partir d’aquests tres.

⁶⁹ Barreja dels colors primaris del model RYB. Imatge extreta de https://ca.wikipedia.org/wiki/Model_de_color_RYB [data de consulta: 26 de novembre 2022]

permetia una expressió de l'artista emotiva i vivencial. L'ús del color era completament devot als sentiments i emocions interns dels artistes.

*“Jo no volia seguir una manera convencional de pintar; jo volia revolucionar les costums i la vida contemporània”.*⁷⁰

Tornant a l'Expressionisme, ens trobem en un ambient de pura llibertat individual, d'aposta per la subjectivitat i de disconformitat. Naturalment, els artistes lligats al corrent són molts, però dos d'ells ens interessen especialment per a acabar d'il·lustrar el fenomen músico-colorista: Arnold Schönberg i Wassily Kandinsky.

Wassily Kandinsky fou un pintor nascut a Rússia l'any 1866. Des de ben petit va desenvolupar un món interior poètic i misteriós que anava alimentant de fantasia i imaginació conforme creixia. Era una persona sensible que convertia els successos de la seva vida en oportunitats d'alimentar ideals en formació que, més endavant, es convertirien en pilars del seu pensament sobre l'art.

Kandinsky va tenir sempre una necessitat expressiva que l'ennuegava. Però aquesta necessitat va ser la que el va portar cap el camí de l'abstracció. Va aconseguir desvincular les concepcions dels elements que fins aleshores havien estat imprescindibles en la pintura i, alliberant d'aquesta manera els convencionalismes formals, ho feia també de les idees en sí mateixes, permetent representar idees molt més abstractes. A més, gràcies a la seva teòrica escrita sobre l'art, va crear una semàntica completament nova amb termes nous i d'altres resignificats.

Havent estudiat Dret i Economia i amb diverses propostes laborals dins el camp científic, Kandinsky va viure dos successos que el van marcar fins al punt de prendre la decisió de dedicar-se plenament a la pintura. El primer, fou una exposició de pintors impressionistes realitzada a Moscó. Allà va ser on va veure l'obra de Monet *Munt de fenc* i que, segons paraules de Wassily: *“No vaig poder reconèixer el fenc, cosa que em va resultar vergonyosa. Pensava que l'artista no tenia dret a pintar d'una forma tant poc clara. [...] Sorprès i confós, em vaig adonar que el quadre*

⁷⁰ Cita del pintor Maurice de Vlaminck extreta de https://es.wikipedia.org/wiki/Fovismo#cite_ref-79 [data de consulta: 25 de novembre 2022]

*cautivava i es gravava en la memòria. Tot em resultava incompreensible i no vaig ser capaç d'endevinar les conseqüències d'aquella experiència. El que tenia clar era la força insospitada de la paleta, desconeguda fins aleshores per a mí, que sobrepassava tots els meus somnis. La pintura irradiava força i esplendor de conte de fades. Inconscientment es desacreditava l'objecte com a element pictòric inevitable".*⁷¹ Aquest moment va iniciar un procés de reflexió sobre l'abstracció i la dependència o no dependència de l'objecte sobre una pintura. Un dels pilars de l'obra Kandinskiana es començava a formar.

Un altra de les característiques que defineixen aquest pintor és ni més ni menys que la sinestèsia. Aquesta capacitat sensorial la va descobrir escoltant una representació de l'òpera *Lohengrin* de Wagner. Ell mateix descriu també l'experiència: "*Podia veure tots aquells colors en la meva ment, desfilant davant els meus ulls. Salvatges, meravelloses línies que es dibuixaven davant meu*".⁷² Va ser la música qui va descobrir-li la sinestèsia i aquesta seria des de llavors un punt de partida i un constituent constant en la seva pintura.

*"Tinc l'experiència que vaig viure en una ocasió veient com els colors sortien del tub. Una pressió del dit i reflexius, somiadors, perduts en ells mateixos, amb profunda seriositat, amb suspicacç entremaliadura, amb un sospir d'alliberament [amb una profunda sonoritat de dol], amb una força i resistència picaresca, amb una dolçor i abnegació en la capitulació, un domini d'ells mateixos, tanta sensibilitat en el seu equilibri inestable, aquells éssers estranys, que anomenem colors, arribaven un rera del altre vius entre ells i per a ells, autònoms, dotats de les qualitats necessàries per la seva vida futura autònoma i a cada instant, disposats a aplegar-se lliurement en noves combinacions, a barrejar-se els uns amb els altres i a crear una infinitat de nous mons".*⁷³

El camí d'unió amb la música comença també en aquest moment; un món que l'interessarà profundament i del que parlarà en molts dels seus llibres. Va començar també a utilitzar el títol "*Composicions*" per a aquelles de les seves obres que tenien

⁷¹ Cita extreta de DÜCHTING, H. (2015). *Kandinsky*. Taschen. [data de consulta: 10 de desembre 2022]

⁷² Cita extreta de DÜCHTING, H. (2015). *Kandinsky*. Taschen.

⁷³ KANDINSKY, Vassily: *Mirada retrospectiva*. Barcelona, Emecé Editores, 2002, pàg. 113.

la intenció de crear un impacte en l'espectador similar al que ell havia experimentat amb la música.



Imatge 12⁷⁴

L'any 1911 es va crear *Der Blaue Reiter*⁷⁵, un grup de diversos artistes que compartien pensament i que aspiraven a una pintura reformista. La seva primera exposició com a grup va tenir lloc aquell mateix any i al mateix moment, fruit d'aquest entorn que alimentava la seva creativitat i experimentació, el pintor escriu "*Sobre lo espiritual en el arte*". Aquest llibre és una eina clau a l'hora d'entendre el pensament i l'obra de Kandinsky, ja que estableix la primera teoria del moviment abstracte. Critica l'art convencional i les institucions academicistes que l'empresonen. Parla d'un art completament espiritual basat en el color i les propietats emocionals d'aquest, lligant a més la música com a ideal al que s'ha d'aspirar amb la pintura.

El llibre comença amb una clarificació de les dues vessants de l'art. La primera, és materialista i no hi troba un futur més enllà d'una satisfacció momentània i superficial. Els sentiments que es poden representar en aquest grau d'art són primaris com la tristesa, la por o l'alegria. La segona, és l'espiritual i la que de veritat tindrà ressonància tant en l'artista com en l'espectador. En aquest grau es representen sentiments que no tenen nom i l'art és, llavors, un mitjà de transmissió

⁷⁴ Cartell de Der Blaue Reiter. Imatge extreta de <https://www.pinterest.it/pin/520658406925038183/> [data de consulta: 20 de desembre 2022]

⁷⁵ També conegut com El Genet Blau, va estar conformat per Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Gabriele Münter, Alfred Kubin, Alexej von Jawlensky, Lyonel Feininger, Heinrich Campendonk y Marianne von Werefkin. Amb la Primera Guerra Mundial i les morts que aquesta va comportar, el grup es va desfer.

d'aquests sentiments (que no es poden nombrar amb paraules) que connecta amb l'espectador d'una manera molt més profunda.

“Avui l'espectador estranyament és capaç de tals vibracions. Busca en l'obra d'art una imitació de la natura que serveixi a fins pràctics, que contingui una certa interpretació o que siguin estats d'ànim disfressats de formes naturals. [...] Obres com aquestes eviten que l'ànima s'envileixi i la mantenen en un determinat to, com el diapasó a les cordes d'un instrument. Però la depuració i l'extensió d'aquest to en temps i espai són unilaterals i no esgoten tot l'efecte possible de l'art”.⁷⁶

A aquest art materialista, de profunditat limitada, l'anomena *l'art pour l'art* (l'art per l'art). Destruïx els significats i la vida pròpia dels colors i la força de l'artista es desfà en el no-res. En paraules seves, aquest representa “la destrucció dels sons interns, que són la vida dels colors, la dispersió de les forces en el buit”.⁷⁷

En el raonament de com es mou l'espiritualitat, com avança i de quina manera es representa, l'autor anomena diversos autors entre els quals hi apareixen Wagner, Debussy, Scriabin i Schönberg, que tractarem més endavant. De Wagner hi ressalta els leitmotiv, que creen “una espècie d'atmosfera espiritual, expressada musicalment” i la música de Debussy també l'adjectiva com a espiritual; utilitza “el valor interior d'allò extern” quan, a través de la natura, crea impressions per via musical.

Describeu la música com un ideal entre totes les arts. Cadascuna es dedica a explicar el que sap amb les eines que té i aquesta diversificació és la que les apropa a la vegada en el camí del canvi cap a l'espiritualitat. Però de la música hi ressalta la seva capacitat d'expressió de l'interior de l'artista en comptes d'una mera representació de la natura. Des de sempre ha sigut la intenció innata de la música, la búsqueda interna, i la seva immaterialitat li permet un ús independent de formes externes: té un llenguatge propi. Aquesta idea és pràcticament impossible per a la pintura, que és dependent quasi per complet de les formes naturals. Per aquest

⁷⁶ Cita extreta de Kandinsky, W. & Dieterich, G. (2003). De lo espiritual en el arte. En *Vasili Kandinsky*. Paidós. [data de consulta: 10 de desembre 2022]

⁷⁷ KANDINSKY, Vasili: De lo espiritual en el arte. Barcelona, Paidós Estética, 2005, pàg. 25

motiu Kandinsky idolatra tant la música, perquè conté en la seva natura allò al que ell vol aspirar amb la pintura.

“Al profunditzar en els seus propis mitjans, cada art marca els seus límits cap a les demás arts; la comparació les uneix en un interès interior comú. [...] D'aquesta unió naixerà amb el temps l'art que ja avui es pressent: el vertader art monumental.

Tothom que aprofundeixi en els tresors amagats del seu art, és un envejable col·laborador en la construcció de la piràmide espiritual que un dia arribarà fins al cel.”⁷⁸

El llibre inclou també la seva teoria del color. Identifica primerament dues parelles essencials en la natura del color: la calidesa o la fredor i la claredat o fosc. Així llavors cada color conté quatre tons: un color càlid pot ser a la vegada clar o fosc i un color fred també pot ser a la vegada clar o fosc.

La qualitat de calidesa i fredor està determinada per la quantitat de groc o blau que conté el color i aquest moviment es produeix de manera horitzontal, apropant-se i allunyant-se de l'espectador (moviment concèntric i excèntric). El groc adquireix moviment des del seu interior i cap a l'exterior (excèntric) i el blau ho fa en direcció interior (concèntric). Aquest mateix moviment interior i exterior es produeix amb la parella qualitativa de claredat i fosc. Si aquest groc s'apropa més al blanc, irradia molta més força i incideix més sobre l'ull, i si el blau s'apropa més al negre adopta un efecte concèntric més pronunciat.

A l'hora de realitzar apropaments contraris a la natura del propi color, com passa si intentem enfredar el groc o escalfar el blau, els moviments s'anulen entre ells de manera que sorgeix el verd, un color estàtic. El mateix passa al barrejar el blanc amb el negre, sorgeix el gris. Aquests dos colors moralment són similars però el que els diferencia és el dinamisme de cadascun, és a dir, el gris a l'estar format per colors sense “força activa” no té força en si mateix i el verd, a l'estar format per dos colors actius té un efecte espiritual equivalent als seus colors primigenis.

⁷⁸ Veiem en aquesta afirmació una gran similitud amb el concepte d'obra d'art total de Wagner; una desintoxicació de les convencionalitats i una neteja de la superficialitat per a deixar pas a una transcendentalitat més pura.

Cada color té el seu moviment propi i Kandinsky els valora psicològicament amb profunditat. Les descripcions de cada color i les relacions comparatives són les següents:

- Groc: el moviment excèntric fa que aquest color tingui molta força i prengui impuls cap a l'espectador. Si el groc s'aplica a qualsevol forma geomètrica, aquesta pren una actitud inquietant i violenta que incomoda a l'espectador. Veiem aquesta intensitat reafirmada pel color en elements com la llimona, de tast àcid, o un canari, de cant molt agut. La potència del groc és comparable amb el so d'una trompeta o un clarí. És equiparable també amb la reacció de la bogeria; les persones "malaltes"⁷⁹ utilitzen la força física per a incidir violentament contra les coses que tenen al seu voltant.
- Blau: la tendència del blau és concèntrica i distanciadora, s'allunya de l'espectador, i és en els tons més foscos on aquesta profunditat és més exagerada i, encara que físicament el moviment sigui de distanciament, l'efecte sobre l'ànima és atractiu. La profunditat desperta un desig immaterial en qui l'observa. El blau celest transmet quietud i quan es barreja amb el negre i s'enfosqueix, adopta una certa tristesa infinita i atractiu (com hem dit abans) ja que augmenta la seva gravetat. Musicalment, el blau seria una flauta en la seva tonalitat més clara, un violoncel en la tonalitat enfosquida mitjanament i un contrabaix en les tonalitats més fosques. També és comparable amb un orgue, en el seu so més profund i solemne.
- Verd: és un equilibri perfecte dels dos colors anteriors. Ambdós tipus de moviments (concèntric, excèntric i horitzontals) s'anulen i llavors reposa en una calma que es transmet sobre les ànimes. Aquesta calma pot ser alleujament però pot arribar a l'avorriment en un excés temporal. La passivitat és en definitiva la qualitat central del verd, combinada amb saturació i autocomplaença. Es pot observar aquest efecte en l'estiu, època generalment verda, en la qual es supera l'excitació de la primavera i s'arriba a un repós

⁷⁹ Kandinsky utilitza la paraula "malalts" per a referir-se a les persones que pateixen de bogeria o desequilibri, les quals adquireixen un estat d'ànim equiparable amb el color groc.

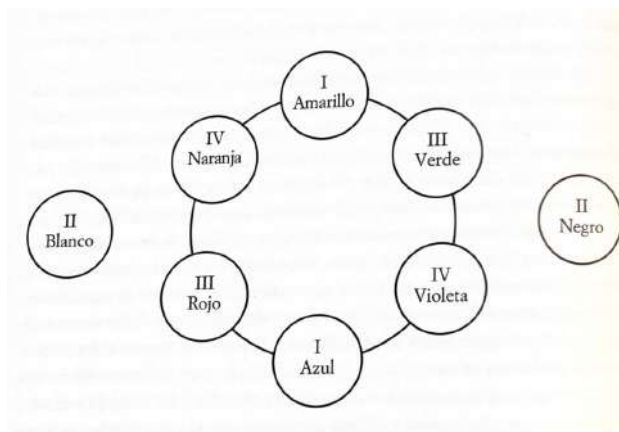
natural. Musicalment, el verd correspon a un violí en la seva tessitura intermitja o “semiprofunda”.

- Blanc: s’ha etiquetat com a no-color sobretot pels pintors impressionistes que no veien el blanc en la natura, per tant no veien com podien incloure-lo amb els “colors”. És sinònim de silenci, representa una part del món no física, per tant inabastable per als humans i, consegüentment, silenciosa. Aquest silenci, però, està ple de possibilitats i significat, com els silencis enmig d’una frase musical que la pausen; no l’acaben, sinó que hi formen part i hi donen significat. Els altres colors es veuen debilitats sonorament al trobar-se amb el blanc. És “el no-res anterior al començament, al naixement”.
- Negre: aquest representa el silenci buit, final, mort. És la pausa definitiva en la música que tanca una porta, un cicle. Representa la immobilitat cadavèrica, el final de la vida. Sobre el negre, els altres colors es veuen amplificats, el seu so es magnifica encara que en ell mateix hi hagi completa insonoritat.
- Gris: sorgeix de la barreja dels dos últims colors cosa que el priva de moviment i de so extern. És immòbil però no en la mateixa línia que el verd, format per dos colors actius, sinó que la seva natura és d’una immobilitat “desconsolada”, sense aire. Aquest efecte es maximitza contra més fosca és la tonalitat.
- Vermell: és un color amb pes, vitalitat i mobilitat constant. És un dels colors amb més variabilitat i possibilitat derivativa per la seva capacitat de mantenir el seu to fonamental tant si s’escalfa com si s’enfreda. És camaleònic perquè segons el pigment que se li barregi, el vermell adoptarà les qualitats d’aquest color afegit; per exemple, un vermell càlid i clar que conté groc transmet impulsivitat i força i musicalment s’assembla a les trompetes combinades amb tubes (un so insistent i un poc irritant). El vermell en un to mitjà té una major persistència i impetuositat i s’assembla a la sonoritat d’una tuba o al redoble del tambor. L’enfosquiment mitjançant el negre, per intentar aprofundir-lo, produeix el marró, un color amb poca mobilitat, un so extern

reduït però un so intern potent. Una variant més freda i clara inspira vitalitat i corporeïtat, paral·lelitzant-se amb la tessitura més aguda i vibrant del violí.

- Taronja: és el producte de barrejar el vermell amb el groc. El moviment del taronja es transforma en excèntric i conté certa gravetat que li aporta el vermell. És un apropament del vermell cap a l'espectador; la barreja amb el groc fa que l'efecte concèntric es reverteixi. Desprèn sensació de salut donada la seva similitud amb la força d'una persona convençuda. El seu so és similar al de les campanes d'església, a la veu barítona o a una viola.
- Violeta: és descrit com un vermell refredat, física i psíquicament. Té un cert aire de malaltia i tristesa i el seu moviment és allunyar-se de l'espectador. Aquest distanciament es produeix per la intervenció del blau en substitució del groc al taronja. La seva sonoritat s'apropa a la del corn anglès, la gaita i, en la seva variant més "profunda", a una tessitura greu d'instrument de vent fusta com el fagot.

Aquests colors formen parelles d'antònims que el pintor representa en un esquema circular, símbol d'eternitat. A banda i banda del cercle, es troben el blanc i el negre com a representació del naixement i de la mort, respectivament.



Imatge 13⁸⁰

⁸⁰ Imatge extreta de Kandinsky, W. & Dieterich, G. (2003). De lo espiritual en el arte. En *Vasili Kandinsky*. Paidós. [data de consulta: 15 de desembre 2022]

*“Els tons dels colors, igual que els de la música, són naturalment més matitzats, desperten vibracions anímiques molt més fines que les que podem expressar amb paraules. Cada to trobarà amb el temps la seva expressió en la paraula material, però sempre quedarà un residu, no expressat per ella, que no constitueix un tret accessori del to sinó precisament la seva essència. Per això les paraules són i seran sempre simples indicadors, etiquetes externes dels colors”.*⁸¹

El color actúa contrapuntísticament amb el dibuix, i quan aquests dos elements s'uneixen en forma de composició⁸², és quan realment l'obra d'art ascendeix en termes espirituals i es posa al servei “d'allò diví”. A la força que condueix l'artista a crear, Kandinsky l'anomena *Principi de la necessitat interior*. Aquesta necessitat, d'origen místic, està formada per tres causes necessàries:

- Element de personalitat: expressió d'allò que li és propi al creador o artista.
- Element d'estil: expressió d'allò que li és propi a l'època en la qual es situa el creador o artista.
- Element artístic: expressió d'allò que li és propi a l'art i que no coneix el temps ni l'espai.

*“L'esplendor dels colors en un quadre ha d'atraure vigorosament a l'espectador i al mateix temps ha d'ocultar el seu contingut profund. Entenia el contingut pictòric però no encara en la seva forma més pura (com ara l'entenc), sinó des del punt de vista del sentiment o dels sentiments que l'artista expressa en la seva pintura. En aquell moment contemplava la il·lusió de que l'espectador es col·loqués davant del quadre amb l'ànima oberta per captar un llenguatge que li és proper”.*⁸³

Els elements personals i estilístics són canviants i, només els elements purament artístics són perdurables per sempre i, amb la perspectiva del temps, guanyen importància i creixen.

⁸¹ Fragment extret de Kandinsky, W. & Dieterich, G. (2003). De lo espiritual en el arte. En *Vasili Kandinsky*. Paidós. [data de consulta: 15 de desembre 2022]

⁸² Recordem que Kandinsky utilitza el terme *composició* per a designar aquelles obres que aconsegueixen impactar profundament a l'espectador, transcendir a nivells espirituals i commoure tant al públic com al propi artista.

⁸³ KANDINSKY, Vassily: *Mirada retrospectiva*. Barcelona, Emecé Editores, 2002, pàg. 106.

Veiem en aquest breu repàs de la seva teoria i reflexió recollida en *De lo espiritual en el arte* una gran influència teològica, així com hem vist també amb Scriabin, però enfocada des d'una nova perspectiva i portada a la vessant més plàstica. L'art veritable ha de passar per l'ànima i apuntar a l'espiritualitat i el color, juntament amb la forma i el so, és l'eina per a aconseguir-ho.

*“Semblava a vegades que el pinzell, que amb una voluntat inflexible arrenca fragments d'aquest ésser viu dels colors, feia néixer una tonalitat musical cada vegada que arrencava un fragment. A vegades s'escoltava el so xiuxiuejant dels colors al barrejar-se. Era com una experiència escoltada a la misteriosa cuina d'un alquimista envoltat en el misteri”.*⁸⁴



Imatge 14⁸⁵



Imatge 15⁸⁶

Una emancipació completa de la forma i el color era, i Kandinsky ho sabia, un risc d'apropament a simples formes geomètriques decoratives “similars a les d'una corbata o una catifa”. Per tant, la fase inicial d'abstracció del pintor conté obres en les quals hi representa formes que condueixen a l'espectador a associar-hi figures existents, utilitzant el recurs de la seva sinestèsia per a escollir un arc cromàtic. A més, un dels objectius que tenia era la representació dels continus contrastos que ell

⁸⁴ KANDINSKY, Vassily: *Mirada retrospectiva*, pàg.114.

⁸⁵ *Església a Murnau* (1910) és un exemple d'una de les obres del pintor que contenen títols concrets però que pertanyen a l'època on Vassily ja emprava un llenguatge del color i de la forma propi. Imatge extreta de Düchting, H. (2015). *Kandinsky*. Taschen. [data de consulta: 16 de desembre 2022]

⁸⁶ *Sense títol* (1913) és la primera acuarela abstracta, realitzada durant l'època de la publicació del seu llibre *De lo espiritual en el arte*. Imatge extreta de Düchting, H. (2015). *Kandinsky*. Taschen. [data de consulta: 16 de desembre 2022]

mateix experimentava en la seva vida. No buscava mai una harmonia cromàtica, sinó un ús antagonístic i simbòlic de les qualitats cromàtiques.

*“És possible que escoltem les composicions de Mozart amb una mica d'enveja o trista simpatia. Suposen una pausa agradable en la inquietud de la nostra vida interior, una imatge d'alleujament i una esperança; però en el fons les escoltem com a sons procedents d'un altre temps, passat i desconegut. La nostra harmonia és una lluita de tons, l'estabilitat perduda, els inicis en decadència, inesperats redoblaments de tambors, grans incògnites, aspiracions sense meta, un impuls aparentment desgarrat i una enyorança, cadenes i llaços destrossats que converteixen a molts en un sol, contradiccions i antagonismes”.*⁸⁷

L'any 1911 a part de publicar *De l'espiritual en l'art* es va produir un fet significatiu en la vida del pintor: la trobada de Kandinsky i Schönberg. Qui era, però, Schönberg?

Arnold Schönberg fou un compositor d'origen austríac d'enorme rellevància en la història de la música per les seves trencadores i reformistes aportacions a la teoria musical. La seva obra es caracteritza per l'impuls de l'atonalisme⁸⁸ i introdueix una nova tècnica anomenada dodecafonisme.

L'austríac va seguir en la línia persistent de crear un art que s'apropés a les forces divines i al concepte d'ideal. La motivació del compositor per a fer una reforma intrínseca en la música nasqué d'una, segons el compositor, evolució accelerada de la música amb les aportacions de figures com Wagner, Mahler o Strauss.

Creia necessari un retorn a la música expressiva a través de la simplicitat característica del classicisme o dels lieders romàntics, i aquest retorn només podia ser possible amb una renovació del llenguatge. La seva intenció no era tornar enrere, la societat i la música havien avançat massa des de llavors; pretenia agafar conceptes anteriors i redissenyar-los. Redueix el nombre de músics intèrprets,

⁸⁷ Fragment extret de *Imatge extreta de Döchting, H. (2015). Kandinsky. Taschen.* [data de consulta: 16 de desembre 2022].

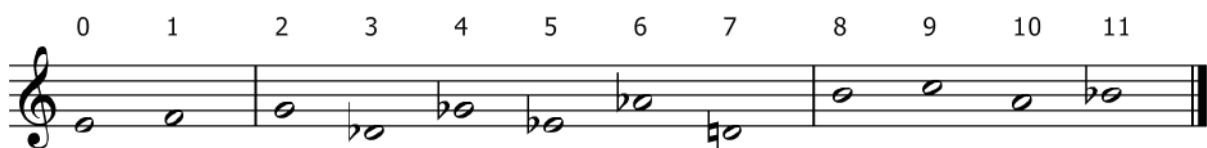
⁸⁸ L'atonalisme és un sistema musical en el qual no existeix cap tipus de jerarquia dins una escala cromàtica, per tant desapareix el concepte de "tonalitat" i la construcció de la música es realitza amb un ventall d'acords que no segueixen la guia de la fonamental (cosa necessària en la tonalitat) i no tenen cap tipus de suport harmònic.

deixant l'orquestra anteriorment apoteòsica en un numero de 15 en alguns casos. Aquestes adaptacions depenent molt de les intencions sonores que el compositor tenia. És un allunyament de la forma clàssica que busca un increment d'expressivitat. Aquesta proposta serà adoptada també per compositors com Hindemith o Stravinsky.

D'aquesta insistència per trobar una textura amb major claredat i simplicitat, Arnold proposa un nou sistema atonal, en el qual la jerarquia dels graus d'una escala desapareix i les dotze notes compreses en una escala cromàtica ocupen el mateix rang d'importància. No conforme amb aquesta proposta, porta l'atonalisme fins l'extrem mitjançant el mètode del dodecafonisme.

La diferència entre el dodecafonisme i el simple atonalisme és que en el primer ja existeix un ordre establert que el defineix. Aquest ordre consisteix en que, en una peça musical on s'aplica aquest sistema, hi han d'aparèixer les 12 notes de l'escala cromàtica (en l'ordre que estableixi el compositor) abans que es puguin tornar a repetir. Es construeix d'aquesta manera una sèrie que ha de sentir-se sencera abans de poder ser reintroduïda.

La sèrie té una doble natura: es construeix tant horitzontalment -melòdicament- com verticalment -harmònicament- i la seva finalitat és la de poder dotar de certa lògica i referències a aquest nou sistema, que constitueix una innovació teòrica imminent. Encara que compositors anteriors com Wagner o Liszt s'havien apropiat al concepte d'atonalitat anteriorment, Schönberg fou el primer en teoritzar-lo formalment.



Imatge 16⁸⁹

⁸⁹ Sèrie dodecafònica utilitzada per Schönberg a la seva *Suite per piano op.25*. Imatge extreta de <https://bustena.wordpress.com/2015/05/24/que-es-la-musica-dodecafonica/> [data de consulta: 18 de desembre 2022]

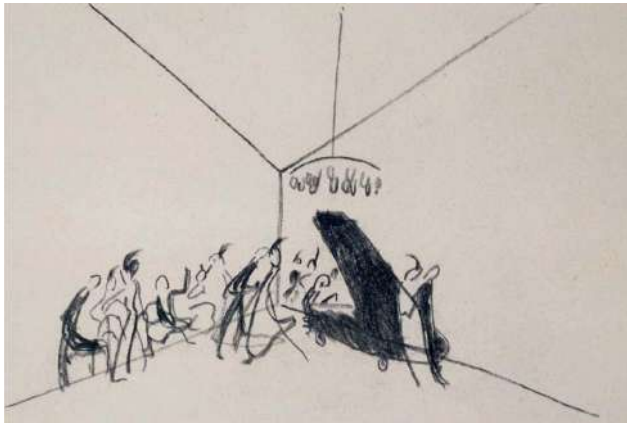
Entre d'altres llibres teòrics, Arnold publicà el 1911 el seu *Tractat d'harmonia*, que dedicà al compositor Gustav Mahler, en el qual analitza l'harmonia clàssica, l'explica detingudament i raona el perquè de la seva insuficiència i de les noves propostes harmòniques.

*“L’art és, en el seu grau ínfim, una simple imitació de la natura. Però imitació de la natura en el seu sentit més ampli; no una mera imitació de la natura exterior, sinó també de la interior. No exposa simplement els objectes o circumstàncies que produeixen la sensació, sinó, sobretot, la mateixa sensació; eventualment, sense referència al què, al quan i al com. [...] En el seu nivell més alt, l’art s’ocupa únicament de reproduir la natura interior. El seu objectiu aquí és la imitació de les impressions que, a través de l’associació mútua amb altres impressions sensorials, condueixen a nous complexos, a nous moviments”.*⁹⁰

Totes aquestes innovacions converteixen la música de Schönberg en una experiència sensorial, ja que l'estètica atonalista manca de patrons melòdics fàcilment reconeixibles i d'una mètrica clara. Això l'apropava veritablement al grup de pintors expressionistes i als seus ideals.

Tornem llavors al punt d'unió entre compositor vienès i el pintor moscovita. El grup expressionista del *Genet Blau* (Der Blaue Reiter) presencià un concert a Munich en el qual s'interpretaren diferents peces de Schönberg entre les que s'inclouen les *Peces per piano op.11* i el *Quartet de corda no.2 op.10*, el qual conté el primer moviment considerat atonal. El concert en qüestió fou objecte de gran crítica, donada la incomprensió generalitzada per part de la majoria dels oients. Entre els crítics no s'hi trobava Kandinsky, que va quedar embadalit amb la música presentada. Va trobar en la proposta molts punts de connexió amb la seva pròpia obra i les seves reflexions, exposades en el llibre tractat *De l'espiritual en l'art*. Schönberg tractava la identitat pròpia de cada element, el concepte d'ideal, la supressió de les regles clàssiques i la recerca d'una nova manera de fer completament nova amb la qual Kandinsky va empatitzar i va trobar en el compositor un aliat amb el que poder lluitar en el camí cap a l'abstracció.

⁹⁰ Fragment extret de Tratado de armonía. (1974). A. Schönberg. Real Musical. [data de consulta: 18 de desembre 2022]



Imatge 17⁹¹



Imatge 18⁹²

De l'experiència en va treure diversos esbossos que finalment va convertir en la seva peça *Improvissació III*. Aquests dibuixos juntament amb les seves reflexions va transmetre-les al compositor via carta dies després i la correspondència va durar fins el 1936. El compositor respondria a aquesta primera correspondència: “*La carpeta m’ha encantat. Coincidim en lo que vostè anomena il·lògic i jo anomeno l’eliminació de la voluntat conscient de l’art. També comparteixo la vostra idea sobre l’element constructiu. Qualsevol formulació que pretengui desencadenar conseqüències tradicionals, no està exempta d’actes de voluntat. I, no obstant, l’art pertany a l’inconscient*”⁹³.

Aquesta relació va anar influenciant l’art d’ambdós personatges i construint una relació entre música i color que va afegir un grau nou d’interés en el pensament de cadascú. La preocupació de Kandinsky i la incorporació d’aspectes musicals en la seva obra començà a augmentar arrel d’aquesta relació i va assentar el concepte de “música visual”.

Schöenberg, com ja s’ha comentat anteriorment, concentrava els seus esforços en expressar al màxim allò que es troba a l’interior. L’expressió no es limitava als sentiments més fàcils d’exterioritzar, sinó que indagava en aquells sentiments

⁹¹ Esbós per a *Improvissació III*. Imatge extreta de Lucena, P. C. (2018). *Color sonoro: Consideración sobre la identidad contemporánea a partir de Kandinsky y Schönberg* [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Sevilla. [data de consulta: 18 de desembre 2022]

⁹² *Improvissació III*. Imatge extreta de <https://www.coleccionmuseoruso.es/exposicion/schonberg-y-kandinsky/> [data de consulta: 18 de desembre 2022]

⁹³ Cita extreta de <https://inba.gob.mx/prensa/11407/la-amistad-de-kandinsky-y-schnberg-pintura-disonante>

amagats, incerts, incomprensibles per un mateix que aconsegueixen fer-nos connectar amb el nostre interior i el nostre subconscient.

Veiem aquí un altre punt d'unió amb el pintor; la seva divisió en dos graus de l'art, en el qual el segon grau és el capaç d'expressar "sentiments que no tenen nom". La meta és generar un cúmul de diverses sensacions inestables de la mateixa manera que les persones les experimentem en el nostre dia a dia. Aquesta és la representació de la natura interior de la qual ens parlava Schönberg.

"L'obra d'art consta de dos elements: l'intern i l'extern. L'element intern, pres individualment, és l'emoció que sent l'ànima de l'artista. Aquesta emoció té la capacitat de provocar una emoció paral·lela en l'ànima de l'espectador. Generalment, mentres l'ànima romanguí unida al cos, només es podran captar les vibracions a través de la sensació. Per lo tant, la sensació és un pont de lo inmaterial a lo material (artista), i de lo material a lo inmaterial (espectador). Emoció - Sensació - Obra - Sensació - Emoció".⁹⁴

Dins la relació entre música i color, Arnold n'aporta diversos conceptes. Anomenà al timbre "color tonal", i va fixar un sistema compositiu bastant-se en els diferents timbres de cada instrument, on aquests eren més importants que les notes. D'aquesta manera, una melodia no l'havia de començar i acabar un mateix instrument, sinó que la gràcia residia en el canvi de "colors tonals" en una mateixa melodia. A això ho anomena "melodia de timbres". Aporta una expansió cromàtica a la sonoritat, amb més amplitud de matisos, que ell mateix comparava amb la paleta d'un pintor i en com una ombra projectada altera la percepció d'un objecte.

Aquest pintor podria ser ell mateix, ja que també tenia un interès directe per la pintura. La seva activitat pictòrica es concentra especialment entre 1907 i 1912, on comença a deixar-la una mica de banda. També va arribar a formar part de Der Blaue Reiter, on va exposar alguna de les seves obres juntament amb la dels seus coetanis expressionistes. El seu punt fort era l'expressió de la mirada. En els seus retrats i autoretrats criden especialment l'atenció; Schönberg volia captar l'essència de l'ànima, renunciant a la superfluitat i intensificant aquest tret capaç d'interpelar a

⁹⁴ Fragment extret de Düchting, H. (2015). *Kandinsky*. Taschen. [data de consulta: 18 de desembre 2022]

l'espectador intensament. Alguns exemples són *La mirada vermella* (1910) i *Autoretrat en marrons* (1910).



Imatge 19⁹⁵

Imatge 20⁹⁶

El vienés diu de la seva pintura, i responent a Kandinsky sobre les seves preses del concert, en la primera correspondència mantinguda: *“Potser no sàpiga vostè que jo també pinto. Per a mi té tanta importància el color (no el color “bonic”, sinó l’expressiu, expressiu en la seva harmonia) que temo quedi incomprès al veure les reproduccions. Els meus amics creuen en ell, però jo em sento insegur. Només si li interessa molt li enviaria algunes coses”*⁹⁷.

Veiem una extrapolació del pensament del compositor sobre la música en l'àmbit pictòric, així com una gran importància del color en la seva pintura tant en l'àmbit emocional com visual.

Kandinsky, arrel de la gran influència que va tenir la seva relació amb el compositor, en fa diverses mencions en el seu llibre ja repassat anteriorment. Sobre el tracte de la bellesa en l'art, diu de Schönberg que és un dels pocs que renuncia a la bellesa estipulada socialment i que aposta per tots els mitjans que permeten l'expressió

⁹⁵ *La mirada vermella* (1910). Imatge extreta de <https://lineassobrearte.com/2015/10/17/la-mirada-roja-de-arnold-schonberg-1910/> [data de consulta: 18 de desembre 2022]

⁹⁶ *Autoretrat en marrons* (1910). Imatge extreta de Velilla, C. (2018). Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto. Arnold Schönberg. Barcelona, Research, Art, Creation, 6(3) 235-270. doi: 10.17583/brac.2018.3364

⁹⁷ Cita extreta de Velilla, C. (2018). Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto. Arnold Schönberg. Barcelona, Research, Art, Creation, 6(3) 235-270. doi: 10.17583/brac.2018.3364

autònoma. Critica aquelles persones que no comprenen la seva obra i que inclús l'insulten i el defen en els seus ideals trencadors amb intencions reformistes i renovadores.

“Schöenberg anticipa clarament que la llibertat tonal, que és el medi necessari i lliure de l'art, no pot ser absoluta. A cada època li correspon una mesura determinada d'aquesta llibertat, i la força més genial no serà capaç de saltar els seus límits. Però aquesta determinada mesura ha de ser esgotada, i de fet s'esgota. [...] També Schöenberg intenta esgotar aquesta llibertat i, en el camí cap a la necessitat interior, ja ha descobert vertaderes mines de la nova bellesa. La música de Schöenberg ens introdueix en un nou terreny, en el que les vivències musicals no són acústiques, sinó purament anímiques. Aquí comença «la música del futur».”⁹⁸

Com va passar amb Scriabin, Kandinsky va crear també una obra amalgamàtica que no va arribar a acabar-se mai. Aquesta obra anomenada *Sonoritat groga* fou un intent de portar a escena quatre modalitats diferents com són el teatre, la música, la pintura i la dansa. S'estructura en 6 escenes que realment poc tenen a veure amb un drama convencional; la intenció era la de crear escenes que explotessin el “so intern” de cada modalitat i que provoquessin en l'espectador les “vibracions anímiques” que tant aspirava aconseguir. La línia conductora de la “dramatúrgia” no és la paraula sinó que la pintura, el color i la forma, són els elements centrals. L'escenografia, element de grandíssima importància, es constitueix a partir d'un joc de llums, colors i sons musicals que intenten crear ambients commovedors.

La música estava a càrrec de Thomas Hartmann, compositor ucraïnà, en forma d'orquestra, cor i tenor. La construcció crea una certa reminiscència de la tragèdia grega, la qual utilitzava la figura del cor per a recalcar les paraules més importants i comentar les escenes.

Les escenes relacionen contínuament els fenòmens sonors amb els pictòrics, essent una reafirmació constant de l'ús de la sinestèsia; per exemple, l'orquestra comença realitzant uns acords incerts que deixen espai a múltiples escenes possibles i una llum blava i profunda, crepuscular, s'allunya a poc a poc per a deixar pas de nou a l'orquestra, que aquest cop entra amb més força.

⁹⁸ Fragment extret de Kandinsky, W. & Dieterich, G. (2003). De lo espiritual en el arte. En *Vasili Kandinsky*. Paidós. [data de consulta: 18 de desembre 2022]

“Primera escena

(A l’esquerra i la dreta de l’espectador)

És necessari que l’escena tingui la major profunditat possible.

Molt lluny i endarrera, un ampli turó verd. Darrera del turó, el teló llis, mate, blau, de tonalitat bastant fosca.

Comença a sonar la música, primer els aguts. Després passa directament i molt ràpid pels sons greus. Al mateix temps, el pla del fons pren un color fosc (seguint el ritme de la música) i el rodegen amplis cantons negres (com un quadre). Darrere de l’escena comença a percebre’s un cor sense paraules; té ressonàncies sense ànima, seques com la fusta i mecàniques. Quan finalitza el cor, pausa general: cap moviment, cap so ja. Després tot s’enfosqueix.

Poc després la mateixa escena s’il·lumina. De dreta a esquerra es projecten sobre de l’escenari (com si flotessin just per sobre del terra) cinc gegants d’un groc ben viu”.⁹⁹

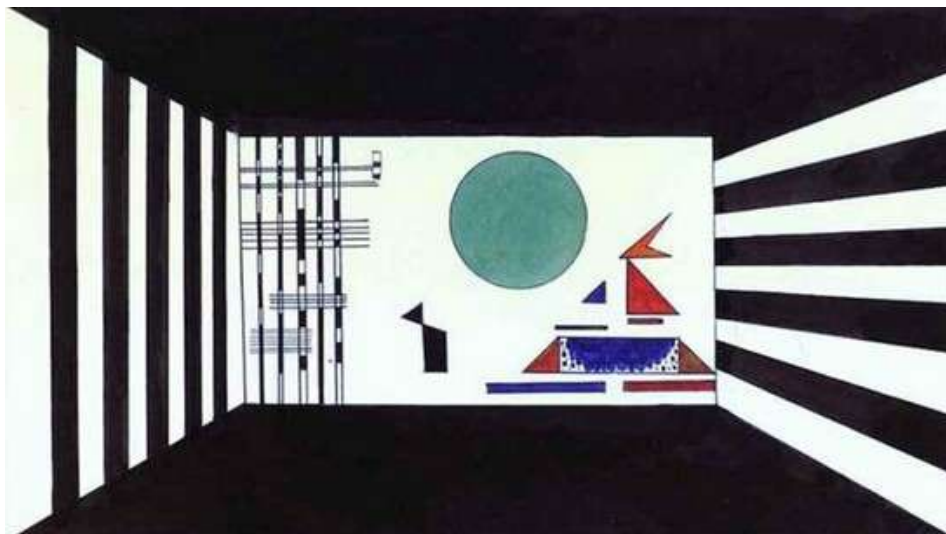
El mateix títol de l’obra, *Sonoritat groga*, conté sinestèsia. Les idees brollades de l’intercanvi amb Schönberg conformen aquesta “música visual”, protagonitzada per gegants de color groc. El groc, com un dels colors més actius segons Kandinsky, seria un dels mètodes d’influència en l’espectador. L’obra finalitza amb una llum d’aquest color envaint l’escena per complet i intensificant-se a l’hora que ho fa la música orquestral, l’altre únic element perceptible. Crea així una escena en la que es pot, d’alguna manera, sentir el so del color que es projecta sobre tot.

Com era d’esperar, Schönberg llegeix l’obra creada per Kandinsky i expressa la seva admiració per haver aconseguit arribar més lluny que ningú a l’hora de crear abandonant les idees i observant els enigmes de la vida. La lectura el va influenciar a l’hora de compondre la seva òpera *La mà feliç*. Es trobava en el procés de compondre una òpera que deixava de banda els aspectes dramàtics més habituals i es submergia en la introducció de noves propostes com quadres que potenciessin el ritme visual, i les abordants idees del pintor moscovita van fer-se notar.

⁹⁹ KANDINSKY, Vassily: *Mirada retrospectiva*. Barcelona, Emecé Editores, 2002, pàg. 177.

Malgrat que aquesta gran proposta no arribés mai a posar-se en escena, Kandinsky va tenir una nova oportunitat de posar en pràctica la seva concepció d'art sintètic l'any 1928. Modest Mussorgsky havia compost a finals del segle XIX una obra per a piano en honor a Viktor Hartmann que consta de 15 moviments en el que cadascun representa una obra del difunt Viktor. Diversos compositors porten posteriorment aquestes peces a orquestra, entre els quals Ravel és el més destacat. Kandinsky, a partir de la música de Mussorgsky, realitza una sèrie de pintures abstractes i les va portar a escena, per encàrrec del director del teatre Dessau.

Es va produir en certa manera una doble exposició sinestèsica, partint de la interpretació del compositor dels quadres del seu amic i reinterpretant-se per Kandinsky que a més va afegir dansa i jocs lumínics. El pintor diu: *“En alguna ocasió, vaig introduir formes figuratives, però no vaig actuar de manera descriptiva, sinó que vaig utilitzar les formes que m’imaginava a l’escoltar la música”*.¹⁰⁰



Imatge 21¹⁰¹

¹⁰⁰ Cita extreta de <https://rz100arte.com/mussorgsky-kandinsky/> [data de consulta: 18 de desembre 2022]

¹⁰¹ *Gnomus* (1928). Imatge extreta de <https://www.wassilykandinsky.net/work-323.php> [data de consulta: 18 de desembre 2022]

2. Part pràctica del treball

Des d'un principi, volia que la part pràctica del meu Treball de Recerca fos un repte a assolir, una fita que m'obligués a endinsar-me en algun tipus de procés creatiu en el qual jo pogués experimentar i després extreure'n els resultats.

La part pràctica d'aquest treball es divideix en tres parts diferenciades que estan entrelaçades. En primer lloc, he compostat tres peces de caràcter diferent inspirades en el que he après gràcies a la recerca bibliogràfica i històrica i on intento relacionar els conceptes d'emoció, color i melodia.

La segona part consisteix en la realització d'una activitat pràctica on una sèrie de participants diversos hauran d'escoltar les obres anteriors i intentar reflectir en paper i a través de l'ús del color i el traç les emocions que aquestes els hi aportin.

Amb l'anàlisi dels dibuixos i de les respostes que els mateixos participants m'han proporcionat mitjançant unes preguntes sobre l'experiència realitzada i la relació entre traç, color i música faré una anàlisi dels resultats obtinguts. Aquesta serà la part final d'aquest apartat. Intentaré comparar si els colors i les emocions sentides pels participants coincideixen amb les que jo intentava reflectir en les peces a través de les tècniques compositives escollides i, en sego terme, podré veure la diversitat (o no) d'interpretacions de la mateixa peça entre els mateixos participants.

2.1 Composició de les peces musicals

La proposta de realitzar una composició musical fou bastant autoimposada des del principi; vaig trobar en aquest treball una oportunitat per poder forçar-me a crear música, una activitat que ja tenia bastant apartada per manca de temps i motivació.

Per a crear les peces, vaig utilitzar el programa d'escriptura de partitures *Musescore*, ja que ja l'havia fet servir en anteriors composicions. El primer que vaig fer va ser

escollir 3 colors en els que em basaria per a fer cada una d'elles. Els tres que vaig acabar escollint van ser el blau, el vermell i el verd, perquè com havia vist en la meva recerca teòrica, el blau i el vermell es situen amb certa oposició (no vaig escollir el groc, el vertader oposat, perquè visualitzava millor una composició contrastant amb les característiques del vermell) i el verd és un color situat enmig de les dues tonalitats, i em permetria realitzar una personalitat amb una certa dissolució de les altres dues.

Per a començar amb cada peça, feia un recull de característiques principals sobre el color en qüestió extretes del llibre *Psicologia del color*¹⁰² d'Eva Heller. Amb les associacions simbòliques i les característiques dels colors, podia començar a escollir conceptes a representar i passar aquests conceptes a expressió musical. En quant a instrumentació, en totes vaig utilitzar un quartet de corda (violins, viola i cello) com a base, que en cadascuna s'anava desplegant en més veus de cada instrument depenent les intencions desitjades. Aquest quartet, en producció, es va convertir en orquestra de corda.

Sobre els títols de les obres dir que els vaig posar un cop tenia les tres peces acabades. Vaig agafar termes que s'utilitzen en música i en pintura per a crear un altre aspecte "sinestèsic" en les obres.

To vaig anomenar-la així per la seva diversitat. En si mateixa té tres parts contrastants i amb identitat pròpia, com els tons d'una paleta o d'una escala cromàtica. Amb la unió de tots, es forma una obra conjunta i única.

Croma prové de la paraula cromatisme, però em va semblar curiós utilitzar croma perquè així és com s'anomena la pantalla verda utilitzada en cinema que té una tonalitat de verd estrident i llampant, de la mateixa manera que la peça és llampant i forta. Encara que no tinc sinestèsia, vaig veure en certa manera la paraula croma com un vermell fosc i vaig decidir que era la més adient.

¹⁰² Heller, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili.

Finalment, *textura* és una qualitat diferent a les altres dues, més tàtil i tridimensional. La peça té una unitat però a la vegada petits punts d'impacte, de suspensió, de silenci, que modelen la línia general fins a deixar-la resseguida, foradada i plena de solcs. Em dona la sensació de que podria travessar la sonoritat de la peça amb la mà i sentiria una mena de gelatina o de boira molt densa que m'envoltaria.

Tot seguit parlaré de cada una de les obres composades esmentant des de les fonts d'inspiració, elements musicals i compositius plantejats fins a de les sensacions viscudes durant el procés de composició.

“TEXTURA”

Textura va ser la primera peça que vaig compondre. Vaig escollir vincular-la amb el color blau, i de totes les característiques que aquest té, vaig seleccionar les que millor creia que podria adaptar musicalment i que millor s'adaptarien entre elles. En general, les que millor visualitzava d'avantmà.

Aquestes són la profunditat, la infinitud, la melancolia, la reflexió, la incertesa però amb suavitat i el moment de *standby*. Algunes cançons que em van inspirar a crear aquesta peça van ser *Trauermusik* de Hindemith, *The Lark ascending* de V. Williams, *Lullaby for My Insomniac* de James Blake, *Si tú supieras compañero* de Rosalía, *Goodbye* de Billie Eilish i el segon moviment -Sostenuto- de la cantata WWV 36 *Beim antritt des neuen jahres*.

La meva primera visió clara va ser la de crear una atmosfera sonora profunda, amb una textura més o menys densa. Per això vaig desplegar el quartet de corda, afegint-hi a la formació tradicional una viola i un cello més. Els acords haurien de ser bastant neutres i amb dimensió, sostinguts. Inicialment no sabia si escriure en un mode, en alguna tonalitat, o completament lliurement. Vaig començar fent-ho en un mode frigi, perquè té un caràcter una mica fosc i tèrbol, però després em vaig deixar emportar per la construcció d'acords i enllaçar-los sense pensar en tonalitat o mode. Va acabar sent una peça bastant “*wagneriana*”, salvant les grans distàncies, perquè

la fluctuació en una tonalitat incerta o inexistent crea aquest efecte de seqüència infinita, que sembla que no s'acabi, que tant agradava a Wagner.

Per a seguir alimentant aquesta atmosfera de profunditat i reflexió, vaig decidir no posar intervals molt oberts, sinó mantenir-ho tot bastant comprimit. L'únic que sobresortiria una mica més seria un solo del violí que "volaria" per sobre d'un coixí sonor, com succeeix a *The lark ascending* o al *Trauermusik*, ja que jo a l'escoltar aquestes peces em sento en certa manera elevada, em dona espai per a imaginar, reflexionar i viatjar interiorment, i això és el que volia crear també en aquesta peça.

El tempo hauria de ser lent, retingut, i el ritme, com que els acords havien de sostenir-se i allargar-se, realitzant canvis progressius i molt ambientals, havia de ser llarg (blanques, rodones...). De nou, l'única excepció seria el solo de violí, que sí es permetria tenir un ritme més ràpid però realment amb el mateix caràcter sostingut i elàstic. La recerca de dissonàncies és definitivament una característica essencial en aquesta peça; és un viatge per acords i sonoritats, conclusions i suspens, per al que crear dissonàncies és un requisit. A més, en la reflexió existeixen constantment l'amargor, la tensió i els espais foscos. El final havia de ser suspensiu, per a representar aquest infinit, que no s'acaba mai.

Tenia al cap constantment la música impressionista, però no tant pel retrat d'imatges naturals sinó per la imatge de pausa que molts cops creen aquestes peces. M'imaginava per dins una escena d'observació del cel, en un entorn neutre i buit, en el qual tenir via lliure per a projectar aquests pensaments. Un infinit reflexiu. En això m'inspirava la música impressionista, i també en l'ús divagant de la tonalitat i en l'enllaç d'acords que fan viatjar l'oient més que projectar una idea tancada, descriptiva i rígida.

El procés compositiu en aquest cas fou prou ràpid. Em venien idees constants però en una línia reflexiva i introspectiva, no d'exaltació. Inicialment, però, vaig començar escrivint la primera frase i no em va agradar. Vaig apartar-la i començar de nou en una nova pestanya però per sort la primera no la vaig esborrar i, quan vaig decidir tornar a escoltar-la, vaig donar-li una segona oportunitat. Aquest cop va sortir tot

més fluït fins a tenir ja les dues idees principals proposades: una conducció d'acords en tutti i un solo de violí.

De fet, van ser dos seccions de solo les que vaig escriure, conduïdes per un silenci sobtat suspensiu que conclouïa en acords diferents cada vegada. Aquest motiu de silenci sobtat en suspensió i resolució en una conclusió, va ser una de les idees que més em va agradar i que crec que alimenten molt bé el fet de la no-tonalitat, que permetia que la conclusió o resolució d'aquesta suspensió prolongada fos sempre incerta i que jo pogués jugar encara més amb els acords. Aquesta primera part vaig realitzar-la en un dia i, com que em vaig veure una mica encallada, vaig deixar-ho reposar.

Al dia següent, vaig parlar-ho amb la meva tutora, que em va proposar tornar a fer la mateixa estructura que tenia però a l'inrevés; és a dir, seguir amb dos seccions més de solo però en una direcció descendent, baixant del punt culminant, i acabar amb la primera frase en efecte mirall (construcció retrògrada). Em va agradar molt aquesta idea i la vaig posar en pràctica, l'únic que en comptes d'escriure dos seccions de solo només en vaig fer una perquè no trobava la manera d'extremar-ho tant sense fer-ho pesat. Em va sortir més natural, podríem dir. També vam repassar en aquell moment uns acords que sonaven estranys; vaig modificar alguna nota.

Finalment, l'estructura de la peça va acabar sent la següent: primer, una part inicial en la qual progressivament es construeixen els acords i s'augmenta també la tensió i el volum. Hi participen tots els instruments menys el violí I, que fa els solos posteriors. La primera secció finalitza amb un silenci sobtat. En la segona secció, el violí I realitza una melodia basada en contratemps, que dona certa llibertat i un moviment ondulat a la línia. Aquesta melodia es sustenta sobre una base d'acords sostinguts i en acabar la línia melòdica solística del violí, hi ha un petit comentari de dinàmica repetitiva, com un eco, entre les veus. Per acabar la secció, torna a sentir-se un silenci sobtat que dona pas a la següent secció, també solista. En aquesta tercera "part", la línia solista evoluciona cap a una major participació de les altres veus, realitzant canvis d'acords més immediats i tornant a crear una dinàmica de repetició entre els diferents instruments. Aquest cop no hi ha silenci sobtat al final de la secció, però hi ha una petita pausa que condueix a una última part solista amb

més moviment dinàmic i dissonància, més tensió, per a dirigir la peça cap a l'última secció, que és la mateixa construcció que la primera però fent l'efecte mirall. Aquest final enllaça amb l'inici i podria reproduir-se en bucle, representant aquesta immensitat i infinitud del color escollit.

“CROMA”

Croma va ser la segona peça que vaig compondre. Per a fer-la, vaig prendre com a punt de partida el color vermell. Les seves característiques generals són bastant contrastades a les del color blau i vaig pensar que podria fer alguna cosa contraposada a l'anterior que, a la vegada, em permetria experimentar en un àmbit diferent.

Les característiques que vaig prendre com a referència van ser la violència, la potència, la insistència, la força, l'amenaça i la seducció. Algunes cançons que em van inspirar a crear aquesta peça són *Blue Velvet* de 070 Shake, *Hockets for two voices: II.* – de Meara O'Reilly, *Luz de Luna* de El Cabrero, *El Anheló* de Israel Fernández i Diego del Morao i *La vida breve: Danse Espagnole No. 1 (arr. F. Kreisler)* de Manuel de Falla.

La veritat és que estava molt il·lusionada per compondre aquesta peça; ja havia tingut un primer tast i mentres acabava l'anterior em venien idees per fer la següent, per tant ja tenia algunes propostes planejades desitjant fer-se físiques.

El motiu musical principal des del que va anant construïnt-se tota la peça el vaig extreure d'una gravació d'àudio que havia fet dies enrere mentre improvisava coses amb el violí. Vaig pensar que anar improvisant i llençant idees enlaire (encara que en realitat les estava gravant per si de cas alguna m'agradava) seria un bon punt de partida. I en aquest cas sí que em va servir. Tenia bastant clar que aquell tema el volia introduir i el primer dilema fou decidir el tempo; no sabia si fer-ho en 4/4 o 6/8. Volia crear una base repetitiva i molt insistent, en un tempo ràpid, que semblés una espècie de brunzit constant. Així que vaig escollir utilitzar semicorxeres que en un temps ternari de 6/8 em permetien crear aquesta textura.

Volia molts contrastos dins la mateixa línia i se'm va acudir afegir a l'agrupació de corda un piano perquè pot fer notes molt agudes i molt greus a la vegada i amb una sensació percutiva important, que anava perfecte pel que volia crear. El contrast tímbric, la percutivitat i la capacitat violenta del piano és una capa més de la vermellor que pretenia expressar.

Inicialment vaig optar per no utilitzar cap tonalitat rígida, tal i com havia fet amb *Textura*, però conforme anava construint la peça em vaig adonar que ho estava fent en sistema modal, més concretament en el mode frigi. D'alguna manera se m'havia quedat al subconscient aquest mode que al final no vaig acabar utilitzant en la peça anterior i, donada la seva natura fosca, m'aportava una sonoritat molt potent, concordant amb el que volia fer.

A més, a l'hora de conceptualitzar aquesta peça, el flamenc va ser una inspiració molt forta de manera inconscient. Vaig trobar, mentre l'acabava, que tenia moltes característiques d'aquest estil. De fet, no em sorprèn, perquè porto uns mesos on el flamenc és un estil habitual en la meva llista d'escolta diària; m'agrada saber que ho porto a la sang i sempre em transporta a moments viscuts que recordo amb tendresa, en els quals el flamenco és la música contextual. Aquesta música, a més, té una potència immensa, una passió i una força innegables i a la vegada molta sensibilitat. Amb el flamenc em trobo sempre sense paraules que expressin al 100% el que em fa sentir. Així doncs, el mode frigi n'és un de recurrent en aquest estil i crec que l'elecció d'un i la inspiració de l'altre estan relacionats.

Altres característiques que vaig tenir en compte van ser l'ús de dinàmiques violentes i fragments de pregunta-resposta que seguien la línia insistent i constant i que contrastaven tímbricament entre elles.

Estructuralment ens trobem amb una secció inicial reexpositiva al llarg de la peça que s'alterna amb seccions de diàleg o solístiques. Abans de la primera aparició del tema hi ha una petita introducció que construeix progressivament el caràcter de l'obra i en la que el violí fa una mena de petits comentaris que inicialment tenien la intenció de ser aleatoris però que, perquè la natura d'aquesta composició rígida i

estructurada no ho permet gaire, van acabar tenint un sentit. La dinàmica d'aquesta primera part és en *forte*, cosa que no podia ser d'altra manera, encara que les semicorxeres de les cordes estiguin per sota del piano. Quan entra la melodia del violí, el tema principal, entra també un vaivé de semicorxeres en el violí segon que anticipa la unió i la dependència que tindran aquestes dues veus posteriorment. Tots els petits motius que es presenten en aquesta primera tirada apareixeran en altres condicions posteriorment. En la segona frase, el motiu del piano canvia una mica i agafa encara més força i potència amb la doble nota aguda en contratemps. Aquests contratemps que fa el piano simplement em van venir al cap. Sentia que la base que suportava la melodia havia de ser rítmica i, com ja he dit, percutiva.

En la segona secció, els dos violins es queden sols amb el piano inicialment. Després de la potent introducció de la peça, es buida per a donar espai al diàleg, que és l'objecte principal d'aquesta secció. Aquesta part fou molt juganera i divertida de compondre, era pensar en un petit motiu i buscar la manera de reproduir-lo a la veu superior o bé de la mateixa manera, o bé amb alguns canvis contraris com fer-lo descendent si originalment era ascendent o doblar el ritme a semicorxeres si originalment era en corxeres. Seguint la línia progressiva, en la segona frase s'introdueix el cello ampliant una mica la base de suport melòdic, amb el característic ús de les semicorxeres que aporten constant insistència.

En la reexposició del tema, el violoncel pren la paraula i el violí primer adopta el rol acompanyant amb semicorxeres de la mateixa manera que ho fa el violí segon. Aquest canvi de rol aporta novetat a un tema conegut i permet seguir jugant amb la peça sense risc a la monotonia. Les semicorxeres dels violins en aquesta part sempre em recorden més evidentment al brunzit de les abelles; una vibració constant que poc a poc t'arriba a enfurismar (alteració i ira, dos conceptes íntimament lligats al vermell). En la segona frase el violí lluita juntament amb el cello per la defensa de la melodia.

En aquesta següent secció entra en joc la seducció. El violí desplega un solo sobre una textura instrumental més suavitzada; és el primer cop que apareix un moment de piano generalitzat. El caràcter d'aquesta línia melòdica és ara jocós i altiu, completament inspirat en la *Danse Espagnole* de Manuel de Falla, peça que estic

tocant ara mateix com a repertori del conservatori i que em té enamorada. Els trinos que fa a l'acabar la frase jo me'ls imagino (en el cas de ser tocada per un violí real) en l'estil de la peça de Falla -arranjada per Kreisler- mencionada, amb glissandos que transporten els trinos d'una tessitura del violí a una altra. L'últim compàs d'aquesta secció és un *fortissimo* sobtat que dona pas a la reexposició.

L'última reexposició és ja conclusiva, per tant explota al màxim les capacitats impetuoses i les idees proposades al llarg de la peça. La primera frase és igual que l'inici i en la segona frase s'incorpora el violoncel fent el tema com havíem vist en la primer reexposició. Per acabar, les línies descendeixen ràpidament cap a un silenci sobtat que manté la tensió i la força en l'aire i, abans que aquestes es dissipin, la conclusió es reprén ascendentment i acabant amb un cop fort que reafirma amb tota l'energia el caràcter que ha desenvolupat la peça al llarg de la seva durada. Aquest final està inspirat en múltiples obres per orquestra que he tingut el plaer de tocar en aquests últims anys com per exemple la *Simple Symphony* de Britten o el *Puigsoliu* de Joaquim Serra. No crec que la meua obra hagués pogut acabar de cap altra manera.

Croma la vaig compondre en menys d'un dia. Vaig començar-la un diumenge tarda i em va atrapar completament fins que no vaig acabar-la. Sentia la necessitat de seguir, seguir i seguir fins a tenir-la completa. Era una espècie d'impuls creatiu que em va tenir enganxada fins passada la mitjanit. Em va recordar a quan tenia atacs de lectura en els que em devorava un llibre en dos dies perquè era incapaç de deixar-lo estar. Sempre es troba a faltar aquesta sensació de passió i completa entrega i amb aquesta composició vaig sentir-me d'una manera semblant.

“TO”

To va ser l'última peça a compondre, i potser la més difícil. El color en el que em volia basar era el verd, per la seva neutralitat i que em permetria compondre una tercera peça amb marge de contrast amb les altres dues.

Les característiques associades al color verd que inicialment vaig decidir prendre com a referència són la natura, florir, l'inici de la vida, la tranquil·litat, la inhumanitat i el verí. Algunes peces que em van servir d'inspiració en aquesta peça són *Lovers* d'Arauchi yu, el primer acte de l'òpera *Siegfried* de Wagner, *Slowness* d'Ana Roxanne i *Elegia en Reb major* de Josef Suk.

Quan dic que aquesta peça va ser la més difícil de compondre em refereixo a que va costar molt de sortir, de prendre forma. Potser vaig començar amb masses idees o amb un concepte massa ambiciós per a les meves capacitats. En certa manera m'hi vaig haver de barallar i exprimir-me el cervell per a crear alguna cosa que arribés a l'alçada de les altres dues composicions anteriors, que tan bon gust de boca m'havien deixat.

El procés d'aquesta peça va començar amb una conferència sobre Wagner que va impartir el professor Rafael Fabregat al conservatori. Jo tenia moltes ganes d'anar-hi i aprendre més sobre la redescoberta figura de Wagner (gràcies a aquest treball) i, possiblement, extreure informació que afegir al treball o inspiració per a la composició restant. D'allà vaig sortir amb la figura del *leitmotiv* ben clara i amb una espurna de desig de provar una cosa semblant.

Així que la meva idea inicial fou la de donar a cada concepte/idea mencionada en relació al color verd un motiu musical o *leitmotiv* i anar-los enllaçant per, així, conformar l'obra. El fet d'enllaçar-los és el que em va fallar més estrepitosament. No me n'ensortia de cap manera sense que els canvis d'un a un altre semblessin parts d'un popurri nadalenc. No tenien continuïtat i aquesta va ser la meva primera frustració. Vaig haver de fer tres intents abans que no decidís que alguna cosa de les que composava valia la pena. Amb un dels elements que vaig incloure en el tercer intent (un motiu de negre, negra amb punt i corxera), vaig començar a desenvolupar-ne el quart. I poc a poc aniria creixent des d'aquest punt.

Volia crear una essència no tant diluïda com la de *Textura* però tampoc amb la potència de *Croma*. Com una de les característiques naturals del verd: l'entremig. L'inici volia que versemblés el concepte de brotar, de néixer. Em vaig imaginar una melodia de cello enmig d'un tremolor de les altres cordes. Com si petites partícules

de matèria que es comencen a moure cada cop més ràpid per a donar vida a un objecte corpori.

Aquest cop sí que vaig establir una tonalitat, Re Major. Em va semblar que el fet d'enrolar-me en una tasca leitmotívica ja seria suficientment complicada com per a sobre haver-ho de fer sobre la inestabilitat de la atonalitat. Vaig escollir aquesta perquè, dins que les escales majors tenen aquesta sonoritat positiva, Re Major conté a més una vida més desperta que m'ajudava a construir aquesta primera idea de sorgiment.

Un altre element que apareix més d'un cop en la peça sorgeix d'una altra obra que estic tocant, aquest cop amb l'agrupació de música de cambra. En l'*Elegia* de Josef Suk, el piano fa uns acords després d'una tensa cadència que cada cop que els escolto m'enterneixen l'ànima i em fan sentir un repós que a la vegada és apassionat. La seqüència harmònica té aquesta doble personalitat que vaig decidir analitzar per a aplicar-la en algun punt de la meua composició. Després d'extreure els acords, vaig transposar-los a la tonalitat que jo estava tractant i em van servir com a pont conductor entre dos temes diferents.

Veient que la creació de leitmotiv no estava resultant, vaig desistir, però em vaig quedar amb la idea de representar tres conceptes "verds" musicalment: el brotar, la natura i el verí/inhumanitat. El primer ja el tenia introduït i mitjanament conduït, el segon crec que era necessari tractant-se del color verd, i el tercer aporta aquest toc de contrast que sempre va bé a l'hora de compondre; una pinzellada de fosc sobre la llum projectada.

Com que vaig acabar proposant tres seccions prou diferents, considerades ABC, les característiques canvien en cadascuna segons el concepte a representar, per tant les aniré analitzant a l'hora que cada secció.

La primera secció, com ja he comentat, representa el naixement. El violoncel fa una melodia que treu el nas per sobre dels trinos de les cordes que aporten una tímida inquietud incipient. El tempo aquí és moderat i no hi apareixen dissonàncies, ja que l'atmosfera inicial és curiosa i somrient. Després de les dues primeres frases

melòdiques del cello, hi ha un rallentando que condueix cap a un fals enfosquiment de l'harmonia. El volum s'augmenta, totes les veus prenen importància -sobretot a nivell harmònic- i la petita modulació al relatiu menor és només una manera de sobtar a l'oient i de imposar que allò que estava naixent anteriorment ja ho ha fet i s'alça de manera triomfant. Torna a disminuir el volum i es recupera el mode major i aquest fragment és en el que introdueixo els acords extrets de la *Elegia*.

Un compàs de pont modulatiu condueix cap a la secció B, que canvia de caràcter, de tonalitat i de tempo. La idea per a aquesta part va sorgir d'una improvisació que vaig fer amb el piano una tarda, en la qual vaig començar a tocar només les notes negres d'aquest i a crear acords que automàticament s'enllaçaven entre ells i que quedaven molt bé uns sobre els altres. Realment no vaig pensar en tonalitat o modalitat, només en la construcció a partir d'aquestes notes. La textura és progressiva i representa la natura.

Cada línia melòdica conceptualitza algun element de la natura, amb la seva identitat pròpia, que s'ajunta amb les altres per a crear una harmonia conjunta. Podria atribuir-li a cada instrument un rol, ja que quasi tots fan motius repetitius que poden identificar-se de manera "*leitmotívica*". El tempo és una mica més viu ja que la natura és viva, ja no neix, sinó que conviu en activitat.

Donada la independència de cada línia, es crea un cert contrapunt conforme progressivament es van sumant al conjunt les diferents veus. Encara que la progressivitat estigui present, no es dirigeix de manera evident cap a un punt culminant, sinó que es manté estable fins a la conclusió d'aquesta secció, definida pels pizzicatos. Els pizzicatos són un altre mecanisme de pas i d'enllaç entre una secció i l'altra, que, a més, sempre són un element de sorpresa i de gust per l'oient ja que creen una textura no gaire convencional.

L'última part, la secció C, s'enfosqueix per a representar la part més vil del verd. El tempo torna a canviar i s'accelera mínimament, però permet que tot camini millor. La tonalitat canvia a Sol menor, amb una personalitat més amarga, però realment a partir de la primera frase tot va adoptant un estil més dissonant que fa dubtar el concepte de tonalitat. Aquesta dissonància ajuda a representar el verí, com si fos

una serp que llisca i s'enfila poc a poc per a enroscar la seva víctima. Els tresets descendents del violí tenen un cert aire a rialla malèvola. El baix fa un cert record de la segona peça amb aquestes corxeres repetitives i insistents que arrufen les celles. Els cromatismes són molt presents; vaig utilitzar-los en alguns compassos com a punt de partida des del qual construir la resta de línies harmòniques.

Com qui no vol la cosa, la secció es va desfent gràcies a l'ús dels tresets i el rallentando per a finalitzar amb la represa del motiu inicial, com diu la partitura: com un record solemne. Aquesta represa de l'inici aporta una tornada a tot allò introduït abans que la "maldat" es comencés a apropiari de la peça, com si indiqués una oportunitat d'esperança (color verd). Conclou la peça amb dignitat i solemnitat, aconseguida gràcies al ritardando i a la conclusió mitjançant la descendència de les línies melòdiques cap a l'acord tònica final més *forte*.

Malgrat la dificultat que aquesta última peça em va suposar, vaig quedar contenta amb el resultat (sinó no s'hagués presentat, ja que no m'agrada quedar-me insatisfeta) sobretot perquè vaig aconseguir, encara que no via *leitmotiv*, una descripció conceptual amb uns enllaços que no semblaven un popurri nadalenc. Vaig introduir i desenvolupar conceptes que tenia a la llista de material per utilitzar i la peça com a conjunt té sentit en sí mateixa i diversos punts forts que em són molt especials d'escoltar.

2.2 Producció de les composicions

Un cop vaig tenir les tres peces enllestides, havia de gravar-les d'alguna manera perquè l'àudio del programa amb el que composo és de molt baixa qualitat i els instruments s'escolten bastant malament. Com que el conservatori a on estudio disposa d'una aula d'informàtica equipada amb programes de producció i sintetitzadors i jo estic cursant l'assignatura de "Música i noves tecnologies", vaig voler provar a gravar-les pel meu compte amb el programa Cubase, que és amb el que treballem. Vaig anar investigant la manera de produir la meua música; però al cap de dues hores, em vaig adonar que realment no tenia el coneixement suficient

com per a fer-ho jo sola en el temps del que disposava, que era poc. Si m'hagués trobat en una situació amb més marge i possibilitat d'assistència del meu professor de noves tecnologies, potser si hagués pogut fer-ho.

El cas és que no m'arribava ni el temps ni els coneixements i vaig demanar ajuda a un amic que és productor musical, el Genís Esparó, i que té molts més coneixements dels programes de producció que jo. Em va dir que m'ajudaria sense problemes i vam quedar un dia al seu estudi.

Primerament, vam començar a posar la música nota per nota al programa FL Studios -que és el que ell utilitza- però era difícil explicar-li quines notes havia d'introduir i amb quin ritme ja que ell no té molts coneixements de música formalment parlant. Després de veure que si seguïem així trigarem massa estona inútilment, ell em va preguntar si el meu programa de composició tenia l'opció d'exportar la música com una pista MIDI, així només calia introduir-la al programa i totes les notes es construïen automàticament. Efectivament, sí que tenia aquesta opció i llavors vaig exportar les tres pistes i vaig passar-se-les.

El problema a continuació fou que la pista MIDI era de la peça en conjunt i totes les veus estaven fusionades, per tant s'havien d'anar seleccionant una per una i separar-les en pistes individuals per a poder assignar-li a cadascuna un instrument diferent. Aquest procés també era bastant tediós i poc efectiu. Vam decidir buscar per internet si hi havia alguna manera automatitzar aquest procés i, després de remenar en la web, ens vam adonar que des del Muscore es poden exportar les pistes MIDI de cada instrument per separat, per tant no calia fer-ho manualment. En aquest punt ja vam trobar la manera ràpida d'introduir la música en el programa de producció, per tant vam poder començar de veritat.

La primera peça que vam produir va ser *Croma*; al Genís li havia agradat especialment i li feia il·lusió començar per aquesta. Un cop vam assignar el rol orquestral a cada pista, ell anava corregint dinàmiques i so, i ajustant certs aspectes de producció sonora per a millorar la qualitat general. Jo tenia la idea de afegir-hi algun detall en alguna de les peces com per exemples sons de sintetitzador, efectes, etc. i, per aquesta peça, el Genís em va proposar fer una espècie d'efecte inicial en

el que progressivament la música passa de sentir-se llunyana i només les freqüències agudes a apropar-se i sentir-se en la seva tonalitat. Aquest efecte donava la impressió que una manada d'animals com búfals o alguna cosa per l'estil s'anava apropant poc a poc i de manera amenaçant. La sensació em recordava també una mica a la *Cavalcada de les Valquíries* de Wagner, on la música representa aquestes personatges mitològics baixant del *Valhalla* poderosament per a emportar-se als defallits en la guerra. En fi, vaig decidir posar-li aquest efecte a l'inici i després al final, abans de l'última nota creixent, de forma contrària per a exagerar més la baixada sobtada i a agafar amb més força el *crescendo* final.

La següent peça que vam produir va ser *Textura*. En aquesta jo volia substituir la sonoritat del violoncel per un so de sintetitzador que exagerés més la sensació d'envolupament i de profunditat. Vam escoltar bastants sons i vam trobar-ne dos que ens van agradar molt. Un d'ells, que és el que fa la veu més greu de "cello" en la partitura, té un so neutre i fluctuant. Després una sensació d'ones tímides, llunyanes i amb certa foscor. L'altre so conté una espècie de soroll blanc que ens va semblar molt curiós i que encaixava molt bé amb l'altra sintetitzador. Vam decidir assignar aquest segon so a la segona línia de cello, i així compactar millor els sons digitals amb els instruments. A més, aquest últim so sobressurt entre les altres línies al canviar de nota gràcies al soroll blanc que té incorporat. Crec que aporta una petita sensació de contrapunt i de trencament amb la pausada línia que queda molt bé. Em va sorprendre el bon conjunt que conformen tots els sons junts, i es va complir completament la visió que jo tenia d'aquesta peça.

L'última, per acabar, va ser *To*. Aquesta, curiosament, també va ser la més complicada d'ajustar en quant a so i dinàmiques. En la partitura hi ha diversos canvis de tempo i de volum, que caracteritzen cada secció, i el Genís no sabia molt bé com fer canvis de tempo, *rallentandos*, *ritardandos*... A l'audio final va aconseguir fer canvis de tempo a cada secció però no s'aprecien retencions ja que no vam trobar la manera de fer-los. Igualment, no arruïna la construcció i la comprensió general de la peça. Per alguna raó, algunes pistes no s'exportaven bé i vaig haver de repetir el procés diverses vegades. En alguns punts, i per alguna raó desconeguda, certes línies melòdiques no s'escoltaven bé de volum, casi que no s'apreciaven per sobre de la textura instrumental, per tant vaig haver de intercanviar un fragment de viola a

violí primer per a que s'escoltés com devia. Aquest canvi, de nou, no va suposar grans pèrdues; simplement no té aquest lleuger contrast tímbric que la viola aporta en contraposició al violí.

Ens hi vam passar moltes hores, tot el dia de fet, en aquesta fase de producció, però va valdre molt la pena i vaig sortir molt satisfeta. Vaig poder observar com es produeix de veritat una cançó, quins són els aspectes a tenir en compte i a revisar, certes funcions de les que jo no n'era coneixedora i, per sobre de tot, vaig poder treballar amb el Genís en un projecte musical. No hauria pensat mai que tindria l'oportunitat de produir diverses peces amb ell; va ser un procés molt divertit en el que vam poder connectar, a més, a nivell personal. Sense la seva ajuda, no hauria pogut fer-li aquesta llaçada final que millora per complet tota la presentació del treball fet. Haver utilitzat els *plugins* orquestrals transporta totes les peces a una dimensió superior a la que jo m'havia plantejat des d'un inici. El resultat final és inclús molt millor del que jo havia pogut imaginar. El sentiment d'exaltació i emoció em va envair després d'aquella sessió, augmentant molt la meva satisfacció amb el treball final.

2.3 Posada en escena: traç, música i emocions

El següent pas de la meva part pràctica del treball consistia en una posada en escena o experiència que diversos participants, que no es coneixien amb anterioritat, tindrien al voltant de la música i el color. Aquesta es va desenvolupar el dilluns 12 de desembre de 2022 al centre on estudio, l'Institut Gabriel Ferrater de Reus.

La proposta consistia en, un cop les persones estiguessin reunides en un espai -classe- i feta la tria del material per poder dibuixar¹⁰³, escoltarien diverses vegades tres peces diferents d'una durada entre 2 i 5 minuts cadascuna. Disposarien de tres làmines DIN A3 d'alt gramatge per poder realitzar els seus treballs. A la part de darrere de cada làmina, haurien d'escriure un pseudònim (que hauran de fer servir

¹⁰³ En les instruccions on comunicava el lloc de reunió i l'hora també havia demanat que cadascú portés el material plàstic per dibuixar amb què es sentissin més còmodes i que la tècnica pictòrica a emprar era completament lliure.

posteriorment en el qüestionari) i el títol de la peça a la que feia referència el dibuix. Escoltant cada una de les peces havien de plasmar en el paper allò que la música els transmetia utilitzant els colors lliurement.

Finalment, un cop acabada aquesta part, haurien d'escanejar un codi QR que els portaria a un formulari google amb una sèrie de preguntes sobre cada peça i en global sobre l'experiència. Un cop realitzat el qüestionari, ja podrien marxar. La meva tutoria documentaria el procés fotogràficament per tenir també constància fotogràfica de l'experiència.

L'hora estimada de trobada va ser a les 17:00 i entre aquesta i les 17:15 van anar arribant tots els participants. En total es van reunir 6 persones (les quals no van ser les úniques en realitzar l'activitat perquè, per indisponibilitat, jo ja havia pactat amb altres persones la realització d'aquesta en un altre moment i individualment), a part de la meva tutora i jo.



Imatge 22¹⁰⁴

Entre nosaltres dues vam anar repartint el material a cadascú, les tres làmines i el material de dibuix a aquelles que no en portaven. Vaig explicar en què consistia l'activitat i vaig posar play a la primera cançó. Quan veia i em deien que ja havien acabat, passava a la següent, i així fins a posar les tres. Seguidament, vaig repartir uns codis QR des d'on van accedir al formulari de google des d'on respondrien les preguntes.

¹⁰⁴ Fotografia presa per Laura Rodríguez



Imatge 23¹⁰⁵

Un dels participants em va preguntar si podien sentir les peces mentre responien les preguntes per a enrecordar-se'n del que havien sentit i així poder ser més fidels a l'experiència, cosa que no m'havia plantejat, i així ho vaig fer. Va ser una gran idea que no havia pensat abans. Una hora després de començar aproximadament, vam acabar amb l'activitat.

En la seva totalitat, ja sigui trobant-se físicament al centre educatiu com fent l'experiència a casa de forma individual, han realitzat la part pràctica deu persones de totes les edats, algunes vinculades al món de l'art entés de forma àmplia i altres sense cap vincle i completament alienes a aquest món.

2.4 Anàlisi de l'experiència: principals conclusions

La rebuda general de les obres ha sigut molt positiva. Les demandes han estat enteses i l'objectiu de la "posada en escena" ha sigut complert.

Si fem una ullada general als resultats de l'activitat, veiem a la vegada concordança d'opinions i diversitat de representacions. Observant els dibuixos en conjunt de cada peça, és instantani adonar-se'n que els traços i els colors emprats no són generalitzats; en cada cas personal la interpretació és completament diferida de les altres.

¹⁰⁵ Fotografia presa per Laura Rodríguez

Les respostes del formulari sobre les sensacions que els hi ha transmès cada música tenen, però, una línia més unificada. Els sentiments viscuts durant l'escolta concorden en gran majoria entre els participants. Podem interpretar que cada construcció sonora té una personalitat pròpia, prou definida, que aconsegueix transmetre's en els oients però que a l'hora d'expressar físicament, en aquest cas amb traç i color, el missatge musical, els mètodes i les possibilitats expressives en són moltes més. Encara i aquestes diferències, les representacions de cada peça tenen aspectes en comú que creen un marge de moviment individual en cada proposta; les diferències globals en una mateixa peça no són completament oposades sinó que es mouen dins uns límits.

Comencem analitzant la peça *To*, ja que va ser la primera que els deu participants van escoltar i representar. Si observem els dibuixos, veiem un predomini del blau i el verd, seguits del vermell i el taronja com a paleta més generalitzada. Altres colors emprats en menor mesura són el groc, el lila, el negre, el marró, el daurat i el rosa ordenats de major ús a menor ús respectivament. Respecte al traç, predomina la línia corba i l'expansió del color en taca o de manera colorejada. També trobem representacions senceres o parcials amb traç recte i, en menor mesura, dibuixos figuratius que recorden a elements reals. Respecte a les sensacions experimentades durant l'escolta, llegim que majoritàriament han sentit calma, tranquil·litat, serenitat, expansió i fortalesa o esperança. En alguns casos s'anomenen sensacions de desig de solitud, de connexió amb la natura, d'inquietud i suspens.

Encara que la natura hagi sigut una resposta puntual en l'apartat de sensacions, ha sigut un raonament important per a molts a l'hora de justificar els colors emprats. Per exemple, "Floreta d'estiu" descriu haver-se sentit tranquil·la, serena i en pau; ho representa en forma d'una mena de paisatge figuratiu i justifica l'ús de colors contraposats -verd, blau i vermell- en l'observació del paisatge i els seus elements -natura, aigua i sang-. A "Cordelio" la música el transporta a un ambient tardorenc i de soledat, i els colors del seu dibuix -càlids amb una intervenció abundant del blau, per tant, d'un color fred- els utilitza per a representar aquest ambient tardorenc de manera no figurativa. "Dilligaf" també sent una connexió amb la natura. "Candy Candy" utilitza majoritàriament el blau per a representar l'aire, en canvi "Cosima W"

representa aquest fenomen atmosfèric amb el vermell. “Louise Bourgeois” representa el concepte d’aire des d’una altra perspectiva, la del respirar. Encara i la diversa aproximació, també opta pel color blau. “Sakura”, en canvi, ens expressa la sensació d’un element natural específic: una abella inquieta, i la sortida del sol, ambdós expressats amb colors càlids en un dibuix en forma de flor més o menys figurativa. A més, també introdueix un sentiment no tant concorde amb les idees anteriors: la inquietud. Aquesta inquietud la representa amb el negre, que també simbolitza la sensació de final, de foc que ho consumeix tot. La meitat de les respostes estan relacionades amb efectes físics o atmosfèrics de la natura, tant en els casos de traç figuratiu com en els de traç abstracte.

Una altra característica a destacar és l’ús de diferents colors per a representar les diferents seccions de la peça. *To* està dividida en tres parts diferenciades i contrastades, i aquest aspecte ha sigut apreciat pels oients. Potser la majoria no sabrien definir formalment la divisió estructural de la peça, però han percebut aquests canvis tonals, rítmics, de textura i els han representat en les seves obres.

En diversos casos s’han fet servir colors colors oposats o variats amb la motivació d’evocar els canvis sonors que es produïen. Per exemple, en el dibuix de “Pipiolina”, podem veure diferents seccions o patrons que s’identifiquen amb un color, essent aquests vermell, verd, blau i taronja, ens diu que ho ha fet així per a diferenciar cada moment de la peça. “Cosima W”, amb una gamma cromàtica menys àmplia, ens fa saber que el color blau el relaciona amb la primera part de la peça, que li transmet calma, en canvi, els colors vermellosos els associa a la segona part, amb més caràcter.

No només hi ha un ús del color per a diferenciar les parts com a blocs, sinó que també s’ha utilitzat per a incidir en aspectes sonors més petits com són els timbres dels instruments o el contrapunt. “Esperanto”, que va decidir no barrejar els colors blau, lila, taronja, groc i verd entre ells, sinó mantenir-los en blocs amb formes diverses, diu haver-los escollit motivat pels diferents timbres instrumentals que sentia; per exemple els colors càlids groc/taronja representen els sons més aguts (observem aquí una corroboració de la unió sinestèsica de Kandinsky entre el groc i les trompetes, de registre agut). “Louise Bourgeois” també utilitza el groc com a

mètode representatiu del contrast, específicament de “les notes soltes finals que contrasten amb la resta”.

El traç és potser l'aspecte més comú en totes les representacions. Set participants expliquen com el traç que han realitzat és lliure, nascut de la necessitat de deixar-se emportar. En aquests casos, es dona un traç circular i ondulat que atribueixen a la llum, a la imaginació, al vol i a la sensació d'envolència. És molt general també la incapacitat de raonar l'ús d'un traç o un altre degut a la impulsivitat sentida; tres participants s'han deixat guiar per la intuïció cega sense cap motivació clara. També apareix l'ús de la taca en contraposició al traç, com a recurs per a expressar la sensació d'expansió.

Podem concloure que en aquesta peça hi ha hagut un debat entre la conceptualitat i la representació d'elements físics. La meua intenció nasqué de la representació d'un concepte mig físic mig subjectiu -néixer- primer, després d'un de físic -natura- i per últim, un altre que es debat entre la conceptualitat i la fisicalitat -el verí-.

Majoritàriament, el color ha sigut l'eina principal d'expressió d'emocions i sensacions tant a nivell general -contrastos de seccions- com a nivell específic -color sonor, timbres, textures-. En casi tots els dibuixos s'ha emprat el color verd, en el que jo vaig basar la composició, però sempre combinat amb altres colors que representen fenòmens físics o atmosfèrics com el blau. Puc identificar la meua idea de naixement entesa com a esperança o superació, dos aspectes comentats en diversos casos. També pot ser intriga, comentada per diverses persones. Aquesta es podria apreciar en aquesta secció progressiva ascendent inicial, potser també incerta.

Seguim amb la peça *Croma*, la següent que van escoltar. Fent una ullada general, veiem un enfosquiment en els colors i una dispersió del traç. Els colors predominants són el negre en primera posició seguit del vermell i el groc. Altres colors que podem observar són el verd, el blau, el marró, el lila i el rosa, per ordre de major a menor grau d'aparició. Hi ha obres amb combinacions de colors, però augmenta també el número d'obres monocromàtiques o d'escala reduïda. Tenim algun dibuix figuratiu,

però la línia global és la del traç abstracte. Aquest traç és predominant en una forma directa, recta i insistent. Ja no veiem una possible preocupació per la conducció del traç o la disposició del color; les composicions són o bé concentrades en espais o bé en colors o disperses i omplint els espais més extensos.

Les emocions/sentiments han estat molt unànimes en aquesta peça. La majoria ha sentit coses negatives com el perill, la foscor, el dolor, la preocupació, el neguit, l'angoixa, la tensió, l'ira i el caos. També es mencionen, però, altres sentiments més encoratjadors com la lluita, l'esforç, l'eufòria, la presència, la determinació, la passió i la contundència. Veiem que no han hagut associacions amb elements físics o atmosfèrics, sinó que les emocions sentides han estat el centre de l'expressió per sobre de les referències visuals. Tant els aspectes negatius com els que no ho són tant, es poden englobar en dos termes més grans, per exemple la part fosca de l'ànima i la força. Totes, en cada grup, segueixen una línia comuna que va més enllà de la simple negativitat o positivitat.

Aquests sentiments que els oients han exterioritzat concorden molt bé amb les característiques identitàries de la peça. Els registres molt distanciat, la percutivitat, el ritme en semicorxeres insistent, la repetició constant de motius, el mode frigi... totes aquestes qüestions han estat triades amb la intenció de crear aquest tipus d'ambient: fosc, potent, insistent, desesperant. Aquesta potència he vist com en alguns casos s'ha interpretat de manera més "negativa" amb sentiments d'alarma, d'angoixa o embogiment, i en d'altres s'ha interpretat de manera més "optimista" amb sentiments d'esforç, de solemnitat i de lluita.

El paper del color en aquest cas ha estat més clar i definit. Les connotacions negatives s'exterioritzen en colors foscos i les connotacions optimistes ho fan amb colors més vius; així mateix ens ho descriu "Esperanto". "Floreta d'estiu" també esmenta l'ús de colors potents per a representar la sonoritat potent. A més, dibuixa una figura amb una taca vermella que associa al "cor que tots tenim en comú"; una reflexió que va més enllà de la impulsivitat del moment.

Els sons repetitius -o els motius- inspiren sensació de contundència que "Candy candy" expressa amb colors freds, que difereixen de l'associació que podria tenir

amb la passió en la que generalment predominarien colors càlids. “Louise Bourgeois” transforma aquesta contundència en un element perforador del traç que, literalment, deixa espais blancs enmig de la gran taca negra. “Sakura”, però, no volia utilitzar el vermell per ser massa cridaner, veia més adequat el marró -un vermell enfosquit-. És una altra aproximació a la sensació de perill que ens descriu, més fosca i no tant caòtica. A més, afegeix el blau per a identificar els “sorolls” inicials.

Es produeixen certs aliatges entre color i traç per a representar el concepte final. Per exemple, “Cosima W” compona una evolució cromàtica que va del vermell -presència- al groc -endolciment- i acaba en el verd. Aquesta dissolució la realitza amb ajuda d’un traç lineal i ampli, representació del tutti orquestral, que esquitxa amb vermell per simbolitzar la passió. Enmig de tot això hi ressegueix una línia negra que exposa la percutivitat del piano penetrant entre els blocs. Aquest endolciment de color groc, concorda amb la segona secció solística que adopta un caràcter més suau en volum i més legato en la melodia. L’ús del groc pot servir a més com a color de pas entre el vermell i el verd, per a realitzar aquesta gradació buscada.

“Pipiolina” estructura el dibuix en blocs color-traç amb una certa ordenació, com si cada conjunt tingués una funció. Una secció negra en un traç agressiu i transportat representa la insistència del piano que marca el dolor. A més, el seu dibuix està format pels tres colors predominants en les representacions d’aquesta peça; vermell, negre i groc. Altres participants com “Floreta d’estiu”, “Sources”, i “Dilligaf” s’han contraposat al traç de la participant anterior fent-ne un de més impulsiu i instantani que pren cos de manera recta i tallant. “Esperanto” també esmenta aquesta suggerència al moviment, però realitzant un traç més envoltant.

Veiem com, en general, els sentiments més humans surten a la llum i, amb ells, una manera de fer, de traçar, vivencial i agressiva. Tot i això, hi han participants que han sentit la música de manera menys extremista o amb oposicions, que en els dibuixos es veu reflexat en forma de traç més dispers, menys aglutinat i inclús amb cert dubte. Podem extreure que les emocions que es creen en els instints, com són la furia, l’eufòria, la passió... són de més tancada interpretació, no donen tant de marge. De totes maneres, dins aquesta rigidesa que es crea a partir d’una

comprensió innata globalitzada, també hi ha possibilitat de diferir. No tot és blanc o negre, inclús quan es tracta de les passions humanes. Musicalment, aquests conceptes també poden explicar-se de moltes maneres diferents i cadascun conté un matís que donarà ales a possibles interpretacions allunyades del que la compositora pot pretendre.

L'última peça a comentar és *Textura*. En aquest cas final, veiem a simple vista una diversitat important de dibuixos, tant en color com en traç. Tornem a trobar representacions figuratives, aquest cop n'hi ha més, i altres d'abstractes. Els colors més utilitzats han sigut el verd i el blau, seguits del marró i vermell. També el groc, el negre, el taronja i el lila, ordenats segons grau d'aparició.

En aquest cas, costa una mica més extreure una lectura global a primera vista dels dibuixos. Trobem traç simple, colorejat, corb, ratllat, fragmentat, aglutinat, estés... Podem veure una aparició quasi generalitzada del blau, color que va subjectar la construcció de la composició. Els sentiments segueixen una línia menys exaltada que en l'anterior peça i transiten entre fisicalitat, evolució i incertesa.

Ha aparegut alguna sensació futurista, però en molta menys mesura de la que jo m'esperava, donat l'ús del sintetitzador. És cert que a mi tampoc va ser la primera idea que se'm va venir al cap a l'hora d'escollir l'ús d'aquest timbre per a la peça, però per alguna raó m'esperava més sensacions de futurisme. Potser la fusió amb l'orquestra fa que l'efecte no sigui tan evident. Observem també certs tocs foscos en les interpretacions emocionals; es mencionen la tristesa, el dolor, el neguit, la inquietud, la tensió i el suspens. Aquestes percepcions es veuen reforçades per la textura densa, sostinguda i de vegades dissonant de l'harmonia. La incorporació del soroll blanc en el baix crea una atmosfera incerta i inquieta, que dona peu a possibles interpretacions fosques.

Per altra banda, també trobem sentiments com l'exotisme, la sensualitat, la raresa, la bellesa, sensació de flotar i de naixement. La conducció dels acords té aquest flaire estrany però que contextualitzat en l'obra pren sentit i veritat. Segurament l'arribada a la part central, de natura més oberta, tendra i transparent, ha provocat la proposta de sentiments com l'esperança, l'alegria, la lluita, la curiositat, la grandesa, el

positivisme i el renaixement. El pas d'una harmonia quasi tètrica i menys clara a una de més consonant i guiada, crea aquesta tanda de sensacions positives.

Respecte al color, ens trobem amb un ús d'aquest més simbòlic que en els casos anteriors. Representen elements específics com la veritat, la fantasia, l'amor, etc.

"Floreta d'estiu" ens presenta un dibuix figuratiu en el que el marró, les arrels, representen la veritat i a la vegada, amagen un exotisme de colors càlids. Cada color vol dir una cosa i la unió de tots representa aquesta relació indivisible. "Sakura" fa aparèixer de nou el concepte de natura amb l'ús del blau i el verd -colors que hem vist en aquest anàlisi que la defineixen per excel·lència-. Ens exposa també una sensació evolutiva que passa del viatge al futur a renéixer en una "explosió d'ordre". "Candy candy" també esmenta la natura i la representa amb els mateixos dos colors. "Pipiolina" atribueix en un dibuix natural un sentiment a cada color i, a la vegada, a cada forma: el verd -gespa- representa l'esperança, el vermell -flors- l'amor i el blau -cel- la tristesa. Hi afegeix una secció de colors càlids que representen la lluita. El vermell, l'amor, situat al bell mig entre els colors freds, té intenció de superació i de governació per sobre de tot lo demás. Veiem, llavors, una sèrie d'exemples en els que els simbolismes es projecten de manera figurativa.

"Dilligaf" i "Sources" segueixen una intuïció més visionària, d'imaginació i transport al paper. "Esperanto" torna a utilitzar associacions entre colors foscos amb sensacions de suspens i colors vius amb sensació d'esperança i superació.

En el cas de "Louise Bourgeois" el color té una dualitat funcional; serveix per a crear una atmosfera com la què es produeix en la música, i a la vegada, en la mateixa franja cromàtica, es dibuixa un segment definit.

Un altre exemple de transcriure en paper l'atmosfera sonora és "Cosima W", que utilitza una base de colors freds associats a la calma que es veu esquitxada de vermell i a la vegada diluïda amb els primers. Aquest vermell sobresurt en un punt, com fa la música durant la secció central, i després es torna a diluir entre la fredor.

Altres participants, però, han donat més importància al traç en els seus dibuixos. Per exemple, “Cordelio” ens fa saber la seva inquietud que representa a partir de les lletres “ex” del mot *textura*, de manera que crea un traç amb entrada i sortida, amb corba, i que, encara i la incorporació de verd, la línia blava és la que més crida l’atenció per la seva forma. “Louise Bourgeois” també juga amb el traç fent-lo discontinu per a externalitzar la sensació de creixement del positivisme, pausa i retorn. En certa manera és el mateix recorregut que segueix la música: primer creix de manera incerta per a arribar a un punt culminant que somriu i que poc a poc es fa fonent.

La superposició de plans sonors, la introducció d’un nou so no escoltat fins ara, la modulació harmònica i el canvi de caràcter subtil en les línies melòdiques creen una peça amb diverses capes que s’extrapolen també a l’hora d’una expressió plàstica.

La meva intenció, a més, també era crear un espai de reflexió com el que em creaven a mi certes obres impressionistes, així que potser també s’ha transportat en els oients i han pogut reflexionar en ells mateixos, obtenint així resultats més diversos. Potser en aquesta peça ha sigut en la que menys manteniment de les idees inicials he vist; el blau no està tant present com a mi em semblava o potser altres aspectes s’hi superposen.

Vaig demanar també a les persones participants que fessin una reflexió final a partir d’unes preguntes globals presents al qüestionari.

La sensació general després de l’experiència ha estat positiva. Els ha permès plasmar emocions, tranquil·litzar-se i connectar amb ells mateixos. Crida l’atenció una doble menció de sentiments negatius respecte a la sensació d’inutilitat o dificultat a l’hora de realitzar una expressió amb traç i a partir de la música. Un participant explica haver-se sentit angoixat per haver estat intentant identificar els sons i relacionar-los amb colors. M’alegra molt veure, però, que tots han fet un esforç, inclús si els costava una mica més; també em contenta saber que la recepció ha estat positiva i els ha fet tenir un moment de introspecció i externalització d’emocions i sentiments.

La majoria afirma tenir associacions personals entre colors i conceptes que han aplicat en les seves obres. Les emocions fortes i negatives alguns les relacionen amb colors foscos i les que són més vives i positives amb colors més vius. Em sembla interessant esmentar la general classificació de grups cromàtics en colors foscos i colors vius. Realment aquesta divisió ha sigut comentada constantment, i no tant la de colors càlids i colors freds. Tres dels participants no semblen tenir gaire clar si els colors utilitzats tenen algun tipus de relació amb els significats, i cinc d'ells expressen la seva capacitat de veure emocions representades amb colors i com han utilitzat aquest recurs per a crear els seus dibuixos.

La peça que més ha agradat ha sigut *Textura*, amb només una persona a la que li ha desagradat. La segona més estimada ha estat *To*, amb també només una persona a la que no li ha convençut. *Croma* no és la preferida de ningú, és més, ha sigut la que menys ha agradat en cinc ocasions. S'ha de dir que els raonaments a perquè no ha agradat una o altra peça estan basats en el requeriment de fer un rànquing, i en molts casos simplement tenien associacions que no venien tant de gust experimentar als oients.

Aquest rànquing puc dir que em sorprèn bastant. No només pel rebuig general a *Croma*, que a mi m'agrada molt, sinó per la preferència de *Textura* respecte a *To*. *Textura* té una natura atonal, més experimental; un perfil del que molta gent s'acostuma a allunyar. *To* té temes tonals, més estructurals, que en general poden apropar-se més a la concepció generalitzada de la música. Encara i la sorpresa, estic encantada que hagi resultat així perquè això significa que l'aproximació de música menys "convencional" a un públic generalment no entès en música és possible i amb grans resultats. Crec que potser el fet que hagin hagut de reflexionar sobre les seves emocions, que s'hagin hagut de parar a escoltar i associar conceptes, i que en general hagin entrat sense prejudicis en l'activitat ha afavorit a que la música hagi estat millor rebuda i entesa.

3. Conclusions generals

Vaig començar aquest treball amb molta il·lusió, encara que amb certa incertesa. A l'inici tot eren idees soltes, sense definició. El sentiment de no controlar la situació és un aspecte que em costa manejar. El que tenia molt clar era que volia aprofitar aquest procés i extreure'n d'ell el màxim possible.

Durant l'estiu em vaig trobar, però, en una situació personal un pèl complicada emocionalment. Arrossegava un estat que ja venia de temps enrere; no trobava la motivació i les activitats més ínfimes em requerien un esforç massa gran. A més, també vaig sobrevalorar el temps que tenia per posar-me a treballar. Un conjunt d'aspectes (emocionals, de procrastinació, d'agobio per veure el camí massa feixuc...) em van fer no posar-m'hi tant en serio des del principi.

Conforme anava avançant en el procés, cada cop em costava menys posar-m'hi perquè veia que em quedaven menys punts per investigar i m'anava emocionant el fet de poder conèixer més sobre l'art, la música, ideologies, teories... Em vaig involucrar d'és d'una posició més activa i oberta. També tenia ganes de posar-me amb la composició musical i per fer-ho volia avançar al màxim possible la teoria per a tenir una base lo més sòlida possible.

El procés de la part pràctica ha suposat una evolució en la meva manera d'escoltar la música i de valorar el color. Aquest objectiu, que ja m'havia plantejat a l'inici, crec que ha sigut un dels que he assolit més positivament. Després d'una maduració general, en la qual també s'inclou un canvi en la meva manera de veure la música, vaig arribar a un punt en el que per fi comprenia millor el que estava fent musicalment, el que estava aprenent i on podia començar a aplicar certes coses i conceptes partint d'una necessitat no descoberta fins aleshores.

Amb el projecte pràctic, a part de poder aplicar d'alguna manera la informació adquirida teòricament, vaig poder submergir-me en coneixements nous des d'una vessant experimental i curiosa. De fet, m'ha motivat molt poder trobar connexions

reals entre música, color i emoció a partir d'un treball fet per mi, que jo podré palpar, observar i organitzar.

Després d'anys i anys d'aprendre, de veure i conèixer artistes, mètodes, obres, fets i estudis, aquest treball és un pas que trobo necessari i excitant per, d'alguna manera, formar part d'aquest cicle continu: poder crear, dirigir, imaginar... un projecte arrelat en l'emoció, la curiositat, la passió i la vivencialitat.

Poder "fer" gràcies a tants esforços dedicats al "conèixer" és realment una oportunitat que trobo que no havia valorat mai tant com ara ho faig. Crec que aquest tipus d'activitat sonora (activitat que s'utilitza àmpliament en altres contextos) és un gran recurs per a posar en pràctica la matèria que tracto en el treball; fent-lo personal al màxim a través de crear la música.

D'aquest experiment pràctic n'extrec diverses conclusions generals. Com que coneixia als participants, he pogut veure clarament les seves personalitats reflectides en les respostes i en els dibuixos. Sobretot he notat molt la diferència entre aquells que tenen contacte amb l'art d'alguna o altra manera i els que no. Les respostes, les justificacions, les associacions i les reflexions d'aquells que tenen l'art en les seves vides van més enllà, són més expressives. En els que aquest fet no es dona, les respostes són més repetitives, menys associatives i molts cops he notat una certa inseguretats en el dibuix.

Hi ha certs aspectes del treball que soc conscient que tenen marge de millora. En l'àmbit teòric, podria haver introduït més personatges que tenen influència en el tema tractat o inclús haver amalgamat altres arts com la dansa, que també ha estat sempre íntimament lligada a la música i el color. De totes maneres, el tema és prou ampli i la informació dona per a molt. En la part de producció de la música, lo ideal hauria estat grabar instruments reals i no utilitzar plugins. Per falta de coneixement, i de temps per a investigar, altres aspectes com els *crescendos*, els *diminuendos*, els *ritardandos*, etc. no s'han pogut reflectir en l'àudio. En la tercera peça, *Textura*, l'última nota es talla bruscament i no ho vaig notar fins el dia de l'experiment, però ja era tard per a canviar-ho.

En certa manera, crec que aquests detalls també construeixen la identitat del treball; les imperfeccions, expliquen també part de la història del procés i si es corregeixen (cosa que és totalment necessària pel progrés i l'aprenentatge) es crea una obra nova. Espero tenir la oportunitat de desenvolupar millor i millorar aquests aspectes tècnics en un futur.

Respecte l'experiment del dia 12 de desembre, vaig rebre algun comentari retroactiu amb aspectes a millorar; per exemple, indicar el final de la peça abans de tornar-la a reproduir per a tenir una concepció clara de l'estructura, o també tenir els dibuixos davant a l'hora de contestar les preguntes per a ser més fidels en les respostes. Aquests detalls sí trobo que són molt importants per al bon funcionament de l'activitat ja que qualsevol cosa influeix en els resultats.

Em sento molt contenta d'haver passat per aquest inestable i incert viatge. Crec que m'ha fet créixer i he evolucionat tota jo amb cada pàgina, amb cada reunió i en cada nota. Juntament amb altres factors que també han influït, sento que aquest TDR ha sigut una eina que m'ha permès començar a sortir del pou en el que em trobava. No sé quan serà la pròxima vegada que podré posar-me a compondre, o que posaré en pràctica els coneixements adquirits, però almenys ara sé que soc capaç de fer-ho i que em sento molt bé dins aquest ambient. La meua set d'art està en constant creixement i aquestes experiències són les que necessito per a omplir-me i ser jo mateixa. L'art és on jo puc ser jo, i on em puc arribar a conèixer.

Agraïments

Gràcies al Genís per salvar-me en l'últim moment i compartir amb mi aquesta bonica passió.

Gràcies als meus pares per encendre l'espurna que guiaria la meva vida i per recolzar-me i encoratjar-me sempre a seguir aquest camí.

Gràcies al Ramon Humet per descobrir-me l'art de la composició i motivar-me a seguir aprenent.

Infinites gràcies a la meva tutora, per estar amb mi, per transmetre'm la seva passió, el seu coneixement, la seva visió sobre la vida, per ajudar-me a trobar-me quan ni jo mateixa em veia, per creure-hi des del primer moment, tant en el projecte com en mi, per estar disposada a compartir moments, pensaments i reflexions i per ser una guia en tots els sentits. Res de tot això, ni el projecte, ni la meva evolució personal hagués estat possible sense ella.

I per últim, gràcies a la música per ser-hi sempre.

4. Bibliografia i webgrafia

Webgrafia

<https://dlc.iec.cat/Results?EntradaText=afecte&operEntrada=0#>

<http://www.musikurlaub.com/online-gitarrenschnle/klassische-gitarre/barock/affekten/ehre.html>

https://www.miciudadreal.es/2018/06/19/la-musica-barroca-y-los-afectos/#_ftn1

<https://joseantoniobellido.com/la-musica-y-el-sentimiento/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Teor%C3%ADa_de_los_afectos

https://es.wikipedia.org/wiki/Las_pasiones_del_alma

https://es.wikipedia.org/wiki/Modos_griegos

<https://www.escribircanciones.com.ar/i/como-componer-musica/563-los-modos-griegos-y-las-emociones-en-la-musica.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=e9ay6zMICw8>

https://ca.wikipedia.org/wiki/Sturm_und_Drang

https://artsandculture.google.com/entity/sturm-und-drang/m0d5_sg?hl=es
<https://www.esdemusicashop.com/sturm-und-drang-y-cpe-bach/>

<https://mediagers.mediatheques.fr/#artist&artistid=34248>

<https://malditopiano.com/actualidad/schubert-goethe/>

https://elpais.com/elpais/2008/02/01/actualidad/1201857423_850215.html

<https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/144576/cuatro-aproximaciones-a-la-teoria-de-los-colores.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<https://www.investigacionyciencia.es/blogs/fisica-y-quimica/55/posts/poesa-y-verdad-de-los-colores-12318#:~:text=Si%20la%20figura%20es%20suficientemente,la%20luz%20y%20la%20oscuridad>

<https://culturainquieta.com/es/inspiring/item/16977-la-fascinante-teoria-del-color-de-goethe.html>

<https://www.ttamayo.com/2019/08/psicologia-del-color/>

https://www.pub.eldiario.net/noticias/2017/2017_02/nt170206/opinion.php?n=30&-la-teoria-de-los-colores-de-goethe

https://www.pub.eldiario.net/noticias/2017/2017_01/nt170125/opinion.php?n=32&-la-teoria-de-los-colores-de-goethe

<https://www.psicologiadelcolor.es/johann-wolfgang-von-goethe-y-la-teoria-del-color/>

[https://www.conclusion.com.ar/info-general/la-visual-de-goethe/07/2021/#:~:text=Goe%20the%20cre%C3%B3%20un%20tri%C3%A1ngulo%20con,magenta%2C%20amarillo%20y%20cian\)](https://www.conclusion.com.ar/info-general/la-visual-de-goethe/07/2021/#:~:text=Goe%20the%20cre%C3%B3%20un%20tri%C3%A1ngulo%20con,magenta%2C%20amarillo%20y%20cian)

<https://es.wikipedia.org/wiki/Ethos>

<http://juanramonguardialezcano.blogspot.com/2009/01/33sobre-las-representaciones-obscuras.html>

<http://blog.musicocracia.com/wp-content/uploads/2017/04/TEMA-1-M%C3%9ASICA-GRIEGA-2019-20-ALUMNOS.pdf>

<https://prezi.com/3s6d107ndbb-/teoria-de-ethos-y-la-musica/>

<https://mupsicologica.wordpress.com/tag/teoria-de-ethos/>

<https://www.hisour.com/es/german-romanticism-35736/>

<https://misiglo.es/2008/07/16/colores-en-delacroix/>

https://www.elespanol.com/el-cultural/20111028/delacroix-triunfo-color/3000192_0.html

<https://historia-arte.com/artistas/eugene-delacroix>

<https://medeainesperidi.wordpress.com/2011/11/20/eugene-delacroix-rebelde-emocion/>

https://es.wikipedia.org/wiki/La_obra_de_arte_del_futuro

<https://www.hisour.com/es/gesamtkunstwerk-21215/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Grand_op%C3%A9ra

<https://www.bloghemia.com/2019/10/la-relacion-entre-nietzsche-y-wagner.html>

<https://histoclasica.blogspot.com/2015/01/postromanticismo-musical.html>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Orfeo>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Orfismo#Pr%C3%A1cticas>

[https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Romanticismo#Post-romanticismo_\(1870-1949\)](https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_del_Romanticismo#Post-romanticismo_(1870-1949))

<https://historia-arte.com/movimientos/impressionismo>

<https://ca.wikipedia.org/wiki/Impressionisme>

<https://www.todocadros.cl/estilos-arte/impressionismo/>

<https://www.ttamayo.com/2019/08/teorias-en-el-uso-del-color-y-contraste/>

<https://blogbibliotecacid.wordpress.com/2018/05/02/la-teoria-del-color-de-chevreul/>

https://ca.wikipedia.org/wiki/Impressionisme_musical

<https://www.danza.es/multimedia/biografias/sergei-diaghilev>

<http://mlozar.blogspot.com/2012/11/la-musica-del-impressionismo.html>

[http://avempace.com/wiki/index.php/La_teor%C3%ADa_de_las_correspondencias_y_la_sinestesia_\(texturas,_colores,_perfumes,_sonidos\)_en_%27%27Las_flores_del_mal%27%27,_de_Charles_Baudelaire](http://avempace.com/wiki/index.php/La_teor%C3%ADa_de_las_correspondencias_y_la_sinestesia_(texturas,_colores,_perfumes,_sonidos)_en_%27%27Las_flores_del_mal%27%27,_de_Charles_Baudelaire)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Vocales_\(poema\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vocales_(poema))

https://www.diariodesevilla.es/ocio/misterio-Scriabin_0_911009228.html

https://ca.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Skriabin

<https://www.plateamagazine.com/articulos/12666-alexander-scriabin-el-camino-hacia-la-trascendencia>

https://elpais.com/diario/2002/08/12/revistaverano/1029103220_850215.html

<https://musicaenmexico.com.mx/grandes-maestros/alexander-scriabin-el-poema-del-extasis-op-54/>

https://ca.wikipedia.org/wiki/Prometeu,_el_poema_del_foc

https://it.wikipedia.org/wiki/Clavier_%C3%A0_lumi%C3%A8res

<https://es.wikipedia.org/wiki/Fovismo#Caracter%C3%ADsticas>

<https://www.marmoron.com/lartdelseglexxalescola/html/L%27ARTdelsegleXXal%27E SCOLA/MovimentsArtistics/LesPrimeresAvantguardes/fauvisme.htm>

<https://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo>

<https://adolphesax.com/musica-y-pintura/>

https://ca.wikipedia.org/wiki/Arnold_Sch%C3%B6nberg#M%C3%BAsic

<http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/musica-y-vanguardia-en-austria-y-alemania-atonalismo-y-expresionismo>

<https://filosofiadelamusica.es/bio/asch.htm>

<http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/producciones-especiales/musica/hacia-el-atonalismo>

<https://inba.gob.mx/prensa/11407/la-amistad-de-kandinsky-y-schnberg-pintura-disonante>

https://wiki.ead.pucv.cl/Sinestesia_como_v%C3%ADnculo_entre_pintura_y_m%C3%BAsica_en_las_vanguardias_-_Diego_Apablaza_D%C3%ADaz

<https://visat.cat/literatura-universal-catala/eng/fragments/272/175/0/32/frances/arthur-rimbaud.html>

<https://rz100arte.com/mussorgsky-kandinsky/>

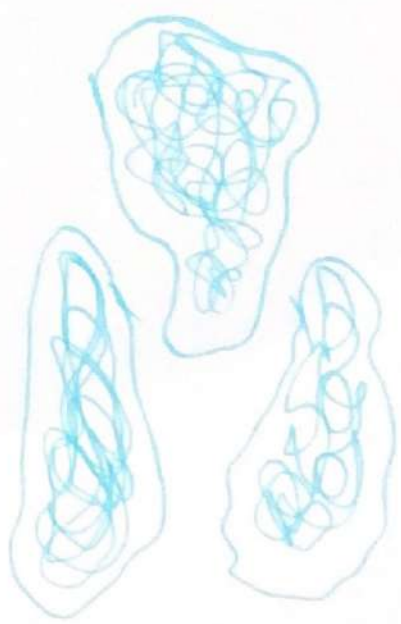
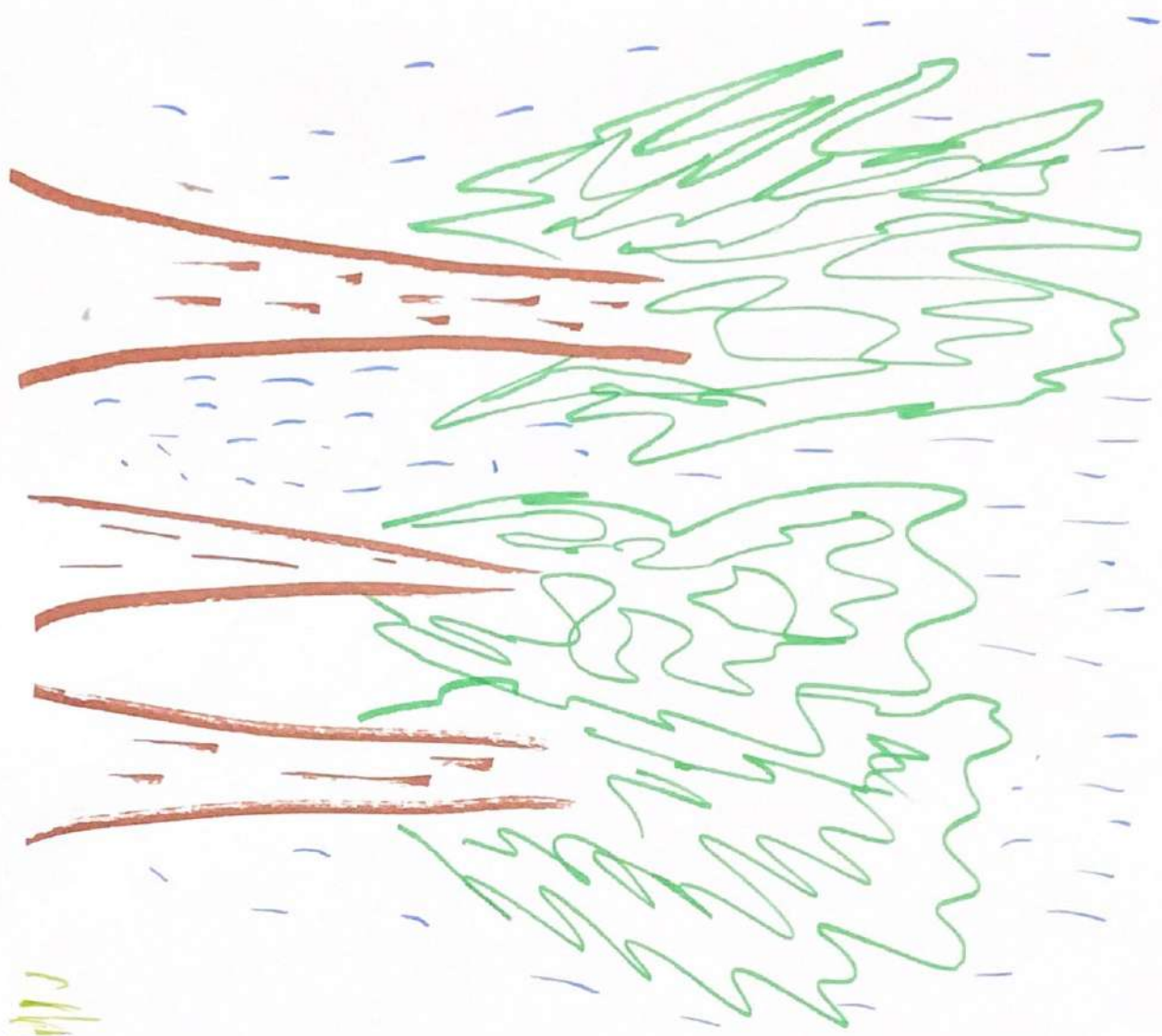
https://es.wikipedia.org/wiki/La_f%C3%A1bula_de_Orfeo

Bibliografía

- Casablanco, Benet: *Paisajes del Romanticismo Musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. Barcelona, Galaxia Gutenberg
- Cazorra, Anna: *Introducció a la música: de l'Antiguitat als nostres dies*. Barcelona, Quaderns Crema, 2001.
- Düchting, H. (2015). *Kandinsky*. Taschen.
- Fernández, L. J. (s. f.). *El reflejo de Wagner en las artes plásticas españolas. De la restauración a la Primera Guerra Mundial*. Universitat de Barcelona.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color* (0 ed.). Editorial Gustavo Gili.
- Kandinsky, Vasili: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Paidós Estética, 2005.
- Kandinsky, W. & Dieterich, G. (2003). *Vasili Kandinsky*. Paidós. [versió online]
- Kandinsky, Vassily: *Mirada retrospectiva*. Barcelona, Emecé Editores, 2002
- Llobet Lleó, Enrique. *La tragedia en Richard Wagner* (2007). Educación Estética N°3, Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá
- Lucena, P. C. (2018). *Color sonoro: Consideración sobre la identidad contemporánea a partir de Kandinsky y Schönberg* [Trabajo Fin de Máster]. Universidad de Sevilla.

- Ross, A. & Gago, L. (2021, 6 octubre). *Wagnerismo: Arte y política a la sombra de la música (Los Tres Mundos)*. Seix Barral.
- Vellilla, C. (2018). *Tal vez no sepa Vd. que yo también pinto*. Arnold Schönberg. Barcelona, Research, Art, Creation, 6(3) 235-270. doi: 10.17583/brac.2018.3364
- Wagner, R. (2020, 31 julio). *El Arte y la Revolución (Spanish Edition)*. Independently published.
- Wagner, W. R. (2000). *La obra de arte del futuro* [Pdf].

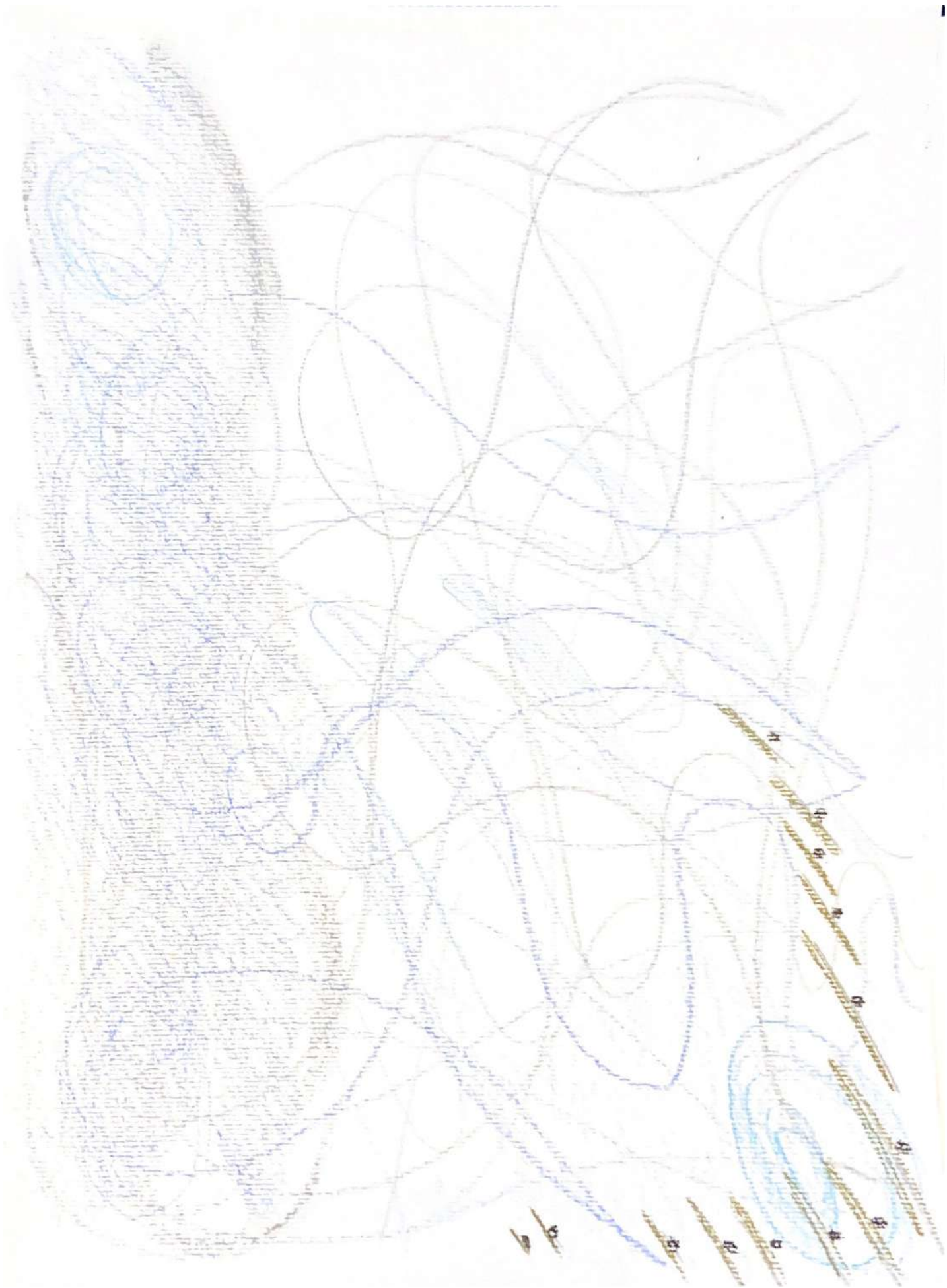








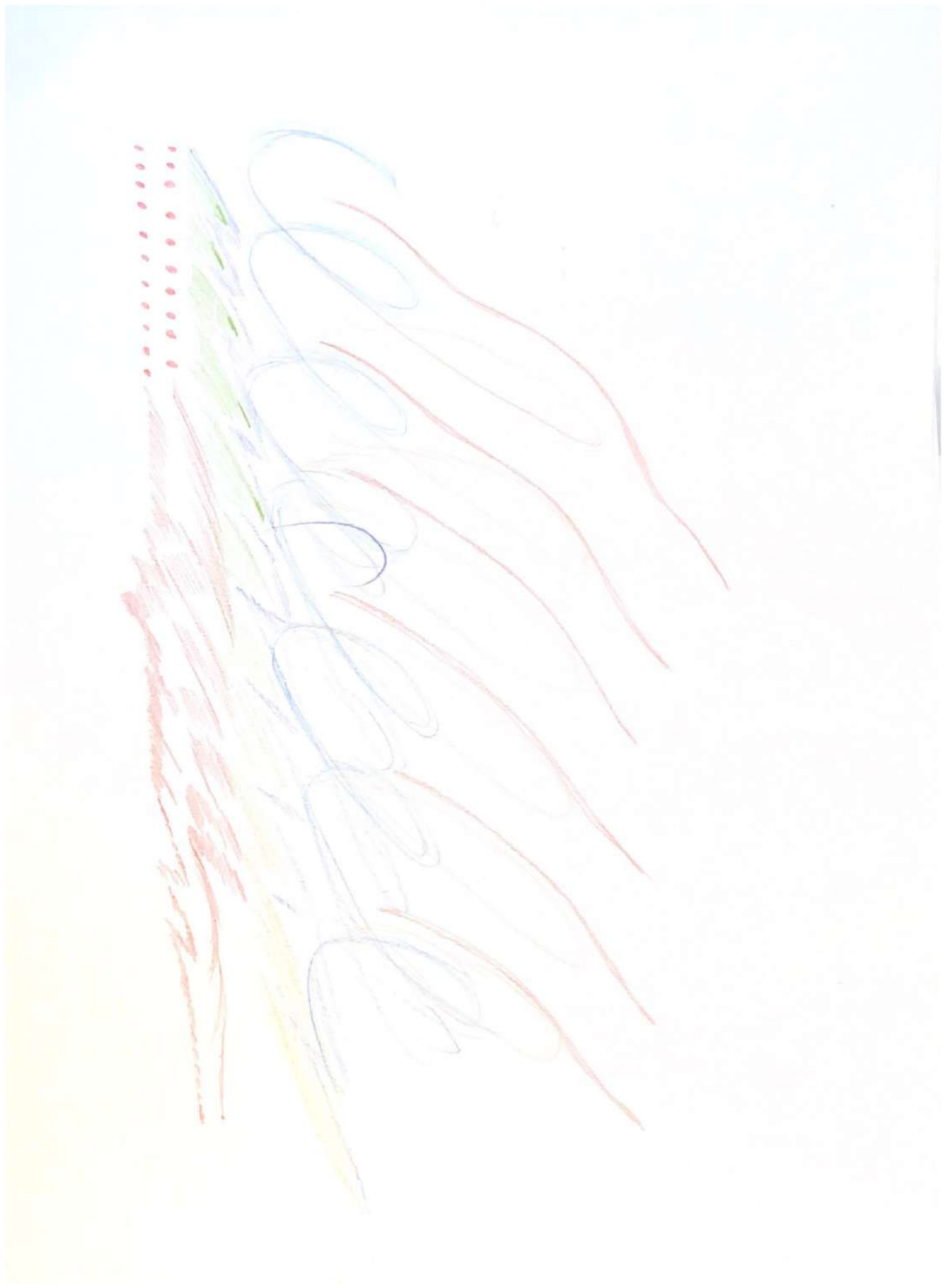












2. CROMA

Ordre dels dibuixos segons participants:

- Dilligaf
- Louise Bourgeois
- Pipiolina
- Floreta d'estiu
- Sources
- Cósima Wagner
- Esperanto
- Cordelio
- Sakura
- Candy candy

Handwritten text in yellow ink, possibly a signature or name, written in a cursive style.

Large, stylized handwritten text in grey ink, possibly a name or word, written in a decorative, calligraphic style.

Handwritten text in blue ink, consisting of several lines of short, vertical strokes, possibly a signature or name.







Handwritten text in blue ink, possibly a signature or name, with decorative red and pink scribbles. The text is partially obscured by the scribbles and is difficult to read. The word "WILL" is clearly visible in the lower right portion of the text.











PUSH

GO GO GO

WAVE



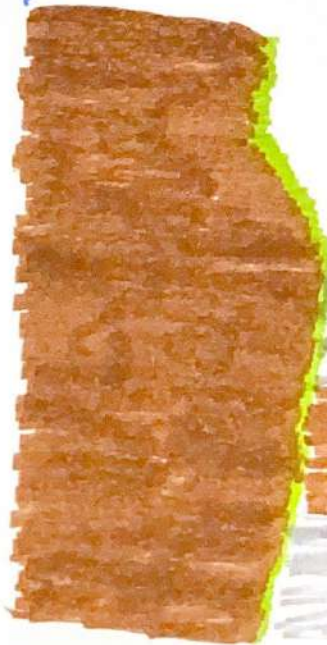
2008/10/10

3. TEXTURA

Ordre dels dibuixos segons participants:

- Louise Bourgeois
- Dilligaf
- Cósima Wagner
- Floreta d'estiu
- Esperanto
- Sakura
- Sources
- Pipiolina
- Cordelio
- Candy candy









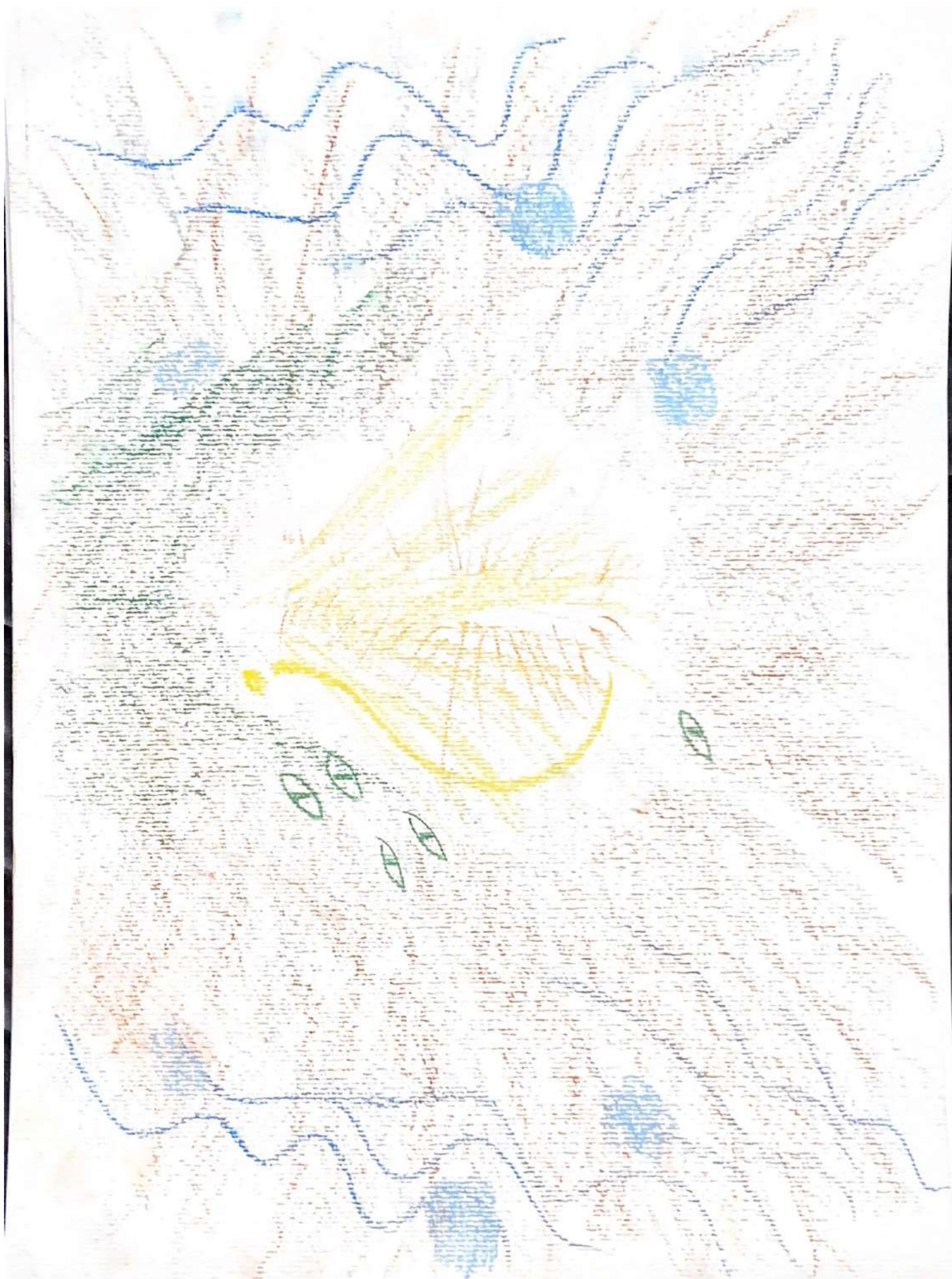












Annex 6. Fotografies del dia 12 de desembre - experiència pràctica

Fotografies preses per Laura Rodríguez















