



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA**

*Écfrasis musical en la obra de
Nikita Koshkin, Francisco Villegas y Sergio Ocampo*

**Tesis que presenta
Nadezhda Borislavovna Borislova
para obtener el grado de
Maestra en Interpretación Musical**

Asesor: Maestro Juan Carlos Laguna

México, Distrito Federal, agosto de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Dedicado a la memoria de mi hermano
Román Borislov (pianista y cantante)
1982-2007**

AGRADECIMIENTOS

Agradezco el apoyo de mi tutor, gran amigo y colega guitarrista, Juan Carlos Laguna quien me apoyó desde el ingreso a la maestría hasta su conclusión.

También debo reconocer que tuve dos tutores más: el doctor Roberto Kolb y el doctor Antonio Corona, sin los cuales no hubiera podido encontrar el camino correcto y, consecuentemente, concluir este trabajo; siempre conté con su apoyo, disposición y tiempo. Y, aunque estas tutorías no aparezcan oficialmente, me siento muy afortunada de haber podido tener este apoyo incondicional. Agradezco infinitamente todos sus comentarios, consejos y asesorías, que fueron muy valiosas para encontrar, entre muchos caminos y senderos, un camino iluminado y que es verdadero. Quiero expresar mi gratitud al doctor Roberto Kolb por todas las facilidades para el acceso a su material bibliográfico que finalmente resultó ser la base fundamental de esta tesis. A mis tutores: doctor Roberto Kolb, doctor Antonio Corona y maestro Juan Carlos Laguna, muchas gracias.

También quiero agradecer a mi amiga entrañable, la doctora Verónica Volkow, por todos sus comentarios y asesorías y por estar siempre dispuesta a ayudar en cualquier momento.

A los comentarios y valiosísimo apoyo recibidos debo sumar los del doctor Gonzalo Macías que, además de ser mi sinodal, es mi colega de la Escuela de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y un compositor que admiro, amigo muy querido; por todas sus aportaciones y comentarios que me han motivado e inspirado a corregir en detalle este escrito reciba mi agradecimiento.

Agradezco también a la doctora Gabriela Ortiz, compositora, admirable maestra y persona entrañable, por todo lo que aprendí de ella mediante sus notas y sugerencias, que siempre transmitieron y me contagiaron su entusiasmo, ideas y fuerza creativa.

Mis más sinceros agradecimientos por sus glosas a este trabajo a la maestra Martha Gómez, profesora mía cuyo entusiasmo y entrega al trabajo me fueron transmitidos durante su guía por distintas ramas de la investigación, incluyendo las estadísticas —a las que ya no temo gracias a su gran experiencia en saber explicar las cosas más complejas de una forma tan sencilla—.

Al maestro Ernesto García de León, compositor y guitarrista extraordinario, y mi gran amigo, agradezco por sus disquisiciones y apoyo incondicional.

Entre quienes han contribuido en este trabajo, y sin los cuales no existiría una buena parte de esta tesis, debo reconocer a dos compositores y guitarristas mexicanos: Francisco Villegas (ahora mi amigo y compañero de maestría) y Sergio Ocampo. Ambos participaron en 2007 en el proyecto “Poesía en Seis Cuerdas” y de esta manera escribieron sus obras, adaptando los poemas de una forma tan creativa y audaz, que ahora son objetos de estudio de esta tesis. Agradezco todas sus aportaciones que, sin lugar a dudas, enriquecieron el análisis musical.

Mi gratitud a Itzam Zapata, joven compositor y guitarrista talentosísimo, por aceptar ser entrevistado y por proporcionar su obra inédita que aparece en el “Anexo 5”.

A todos mis compañeros y maestros de la maestría, gracias por su apoyo y confianza.

Me considero muy afortunada por haber contado con las asesorías del arquitecto José Luis Caivano, actual presidente de la Asociación Internacional del Color, a quien debo la información proporcionada, sus detalladas explicaciones y comentarios muy valiosos sobre el tema de la sinestesia.

Las colaboraciones de la editorial Syukhtun Editions, de Estocolmo (Suecia), a cargo de Theo Radič, y de la editorial VP Music Media, de Roma (Italia), a cargo de Vincenzo Pocci, han sido valiosísimas, ya que generosamente proporcionaron su autorización para la aparición de su material en los “Anexos” de esta tesis.

Asimismo agradezco a la Dirección de Fomento Editorial de la BUAP por haber otorgado los permisos para la aparición del material del libro *Poesía en seis cuerdas*, coeditado con Conaculta-Fonca y la editorial sueca Syukhtun Editions.

Recibí del Promep (Programa de Mejoramiento del Profesorado) apoyo invaluable para la realización de esta maestría de la SEP a través del programa “Becas para Estudios de Posgrado de Alta Calidad”; a ellos expreso mi mayor reconocimiento.

Y, por último, aunque podría ir también al principio, agradezco de una forma muy especial a mi familia: a mi esposo Víctor Toledo y a mis tres hijos, Bedzhe, Daninisa y Yaroslava, por inspirarme día a día a crear, escribir y tocar la guitarra.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
1. LA ÉCFRASIS MUSICAL	19
1.1. Modelo de la écfrasis musical de Siglind Bruhn	20
Categorías de la écfrasis musical y variantes de representación ecfástica	20
Variantes de representación ecfástica (el proceso de transmedialización)	23
Diagrama del modelo ecfástico de Bruhn, adaptado para la música basada en la poesía	27
1.2. ¿Qué obras son ecfásticas?	28
1.3. Tercer nivel de transmedialización	29
1.4. ¿Cuál es la diferencia entre la música ecfástica y la música de programa?	29
2. LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LA POESÍA A TRAVÉS DE LA HISTORIA	31
3. EL COLOR DE LA MÚSICA	49
4. TRES OBRAS ECFRÁSTICAS PARA GUITARRA	57
4.1. <i>Usher-vals</i> de Nikita Koshkin	60
4.2. <i>La rosa de la vida</i> de Francisco Villegas	70
4.3. <i>Orígenes</i> de Sergio Ocampo	86
5. CONCLUSIONES	101
6. ANEXOS	103
Anexo 1. Nikita Koshkin. <i>Usher-vals</i>	105
Anexo 2. Francisco Villegas. <i>La rosa de la vida</i>	115
Anexo 3. Sergio Ocampo. <i>Orígenes</i>	119
Anexo 4. Sergey Rudnev. <i>Suite on Personages</i> <i>from Alexander Pushkin's Fairy Tales</i>	135
Anexo 5. Itzam Zapata. <i>La estrella lloró rosa</i>	153
Anexo 6. Nadia Borislova. <i>La flor recuerda a la lluvia</i>	161
Anexo 7. Víctor Toledo. <i>Rosagramas de Manuel Contreras</i>	167
7. BIBLIOGRAFÍA	185

INTRODUCCIÓN

¿Qué nos dice la música? Parece que el debate sigue abierto hasta nuestros días: ¿Qué es lo que nos transmite o nos hace imaginar una obra musical?

En todo este inmenso mar de música que nos ha dejado la historia podemos encontrar algunas obras que tienen algún elemento, o varios, como el título de la obra, por medio del cual el autor nos hace una referencia a algo muy concreto como, por ejemplo: *Pacífico 231* de Arthur Honegger. Dificilmente, al oír esta obra, el escucha imaginaría otra cosa que no fuera una locomotora de vapor. O, por ejemplo, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi inmediatamente nos remiten a distintos tiempos del año, pero sin el título podríamos evocar cualquier otra cosa. En fin, en toda la historia de la música, existen innumerables ejemplos como éstos. Entonces, hay compositores quienes se preocupan de que sus obras sean comprendidas de una forma u otra y, para que nuestra apreciación sea más cercana a su idea original, entre muchos otros componentes, nos dejan una señal muy clara, como, por ejemplo, el título de la obra.

También hay obras que están basadas en los textos literarios, por ejemplo, el famoso *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, basado en el poema homónimo de Stéphane Mallarmé. Si no supiéramos el título de la obra, difícilmente identificaríamos al personaje principal de esta obra, al fauno; la orquestación sutil y el solo de la flauta podrían evocar cualquier otra imagen. Pero, ante nosotros tenemos una obra que con su título nos remite al poema de Mallarmé y, por lo tanto, esta información ayuda a que nuestra apreciación se asocie con ciertas imágenes sugeridas, como en este caso particular, con la imagen de un fauno representado por el solo de la flauta, logrando acercarnos a la idea original del compositor. A partir de una referencia, que puede ser un poema, la música (instrumental) adquiere un significado más específico que muestra su capacidad de evocar una realidad extramusical. Este proceso de

“transmedialización” del lenguaje artístico (texto literario o arte visual) al lenguaje musical, cuyo estudio se ha intensificado en las últimas dos décadas, se llama “écfrasis musical”, término adoptado por Siglind Bruhn¹ y sobre el cual ha desarrollado toda una metodología. A este tema está dedicado el primer capítulo de este trabajo. Bruhn, autora de numerosos artículos, capítulos y libros, ha argumentado que la música es capaz de representar los objetos en su propio reino

¹ Siglind Bruhn, nació el 11 de octubre de 1951 en Hamburgo (Alemania), es musicóloga y analista musical, pianista concertista y académica interdisciplinaria que en la actualidad trabaja en el Instituto de Humanidades de la Universidad de Michigan como investigadora de tiempo completo. Sus líneas de investigación son “Música y literatura” y “Música en diálogo interdisciplinario”. También es miembro distinguido “Senior” del Centro de Cristianismo y las Artes de la Universidad de Copenhague. En el Instituto de Estética de las Artes Contemporáneas de la Sorbona participa como investigadora invitada durante el periodo comprendido entre 2004 y 2009. En el año 2001 fue elegida para la Academia Europea de Artes y Ciencias y en 2008 recibió un doctorado honorario de la Universidad Växjö de Suecia.

Antes de llegar a los Estados Unidos, Siglind enseñó en la Universidad de Hong Kong, donde se desempeñó como directora de estudios del programa “Pedagogía para la Ejecución de Piano” (1987-1993) y en Pianisten-Akademie en Ansbach, de la que fue directora fundadora (1984-1987). De manera global ha estado activa en la Junta Ejecutiva de la Asociación Internacional de Estudios de la Palabra y la Música y como presidenta de comisión en la Sociedad Internacional para la Educación de la Música. Ha sido profesora visitante del Conservatorio Central de Beijing y artista visitante y conferenciante visitante en la mayoría de los países de Europa Occidental, así como también en China, Taiwán, Australia, Sudáfrica, Namibia, Ecuador y en varias universidades estadounidenses.

Desde 1994 se ha dedicado enteramente a la investigación y a la escritura. En 1997 fue nombrada la más joven y primera mujer Investigadora Asociada Vitalicia del Instituto de Humanidades de la Universidad de Michigan.

Participa activamente como miembro en varios grupos internacionales de investigación, como en el Equipo Científico de Hermenéutica Musical, cuya sede se ubica en la Universidad de Estrasburgo (Francia), en la Sociedad Nórdica de Estudios de “Interarts”, cuya sede se encuentra en la Universidad de Lund (Suecia) y en el Proyecto de Significación Musical, con sede en la Universidad de Helsinki (Finlandia).

También ha contribuido con numerosos artículos en publicaciones académicas y capítulos en antologías europeas y estadounidenses. Ha escrito más de veinte libros y uno de sus libros *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* ha inspirado muchos trabajos académicos en varios países. Como coautora ha editado cinco volúmenes de ensayos académicos y tres ejemplares de una publicación académica. Fue coeditora de la serie de libros *INTERPLAY: Music in Interdisciplinary Dialogue*, publicado por Pendragon Press y ha traducido un libro de teoría musical del inglés al alemán.

Su proyecto de investigación más reciente fue una trilogía de estudios sobre la música de Olivier Messiaen: “Messiaen’s Contemplations on Covenant and Incarnation” —análisis hermenéutico sobre los dos ciclos teológicos para piano: *Visions de l’Amen; Vingt Regard sur l’Enfant-Jésus, Messiaen’s*— apareció en 2007. *Messiaen’s Explorations of Love and Death, a study of the Tristan trilogy and three related song cycles* se publicó en mayo de 2008, y *Messiaen’s Interpretations of Holiness and Trinity*, trabajo en el que se rastrean los ecos de la teología medieval en su oratorio, en sus meditaciones de órgano y en su ópera completó la trilogía justamente algunas semanas antes del centenario del nacimiento del compositor.

Ha dado conciertos como solista y en recitales de cámara en veintidós países de los cinco continentes. También ha participado extensamente con estaciones de radio en varios países y tiene publicados dos LP y cuatro discos compactos.

Siglind posee tres grados de posgrado: Master-of-Music, equivalente a interpretación de piano, pedagogía del piano y teoría musical de Musikhochschule Stuttgart [Staatsexamen mit künstlerischem Hauptfach Klavier]; Maestría en Artes, especialidad en Literaturas y Filosofía Romance de la Universidad de Munich y un Doctorado en Análisis Musical, Musicología y Psicología (*summa cum laude*) de la Universidad de Viena cuya tesis cuestionó la hermenéutica musical en la ópera *Wozzeck* de Alban Berg (Bruhn 2008).

acústico” (Bruhn 2001: 565) como lo hace el arte visual y la literatura, propone una teoría ecfrástica como una base para el análisis de las obras musicales inspiradas, no solamente en los textos literarios, sino también en el arte visual y en otras expresiones artísticas. Esta teoría ofrece distintas herramientas para el análisis de las obras musicales ecfrásticas, y la considero un modelo a seguir ante los otros intentos fallidos de describir el mensaje musical con argumentos y asociaciones libres.

Partiendo del cuerpo metodológico creado por Bruhn y limitándonos al campo de las obras musicales basadas en la poesía o textos literarios —una variante de écfrasis”, como lo señala la autora (Bruhn 2001: 554)—, elegí para su análisis tres obras escritas para guitarra: *Vals-Usher* de Nikita Koshkin, basada en el cuento de Edgar Allan Poe “La caída de la casa Usher”, *La rosa de la vida* (del ciclo *Entre el cielo y el mar...*) de Francisco Villegas, inspirada en el poemario *Rosagramas de Manuel Contreras* de Víctor Toledo² y *Orígenes* de Sergio Ocampo, basada en el poema *Otros orígenes* de Eduardo Langagne.³ Las dos últimas obras forman parte del libro *Poesía en seis cuerdas. Música para guitarra de jóvenes compositores mexicanos sobre la poesía contemporánea mexicana* (Borislova 2007). La razón de por qué seleccioné estas tres obras se describe más detalladamente en el cuarto capítulo, titulado “Tres obras ecfrásticas para guitarra”.

La música y la poesía han convivido en el escenario durante toda la historia de la música occidental en canciones, óperas, cantatas, baladas, madrigales, poemas sinfónicos y música instrumental basada en la poesía. Lo que nos interesa saber es cómo adapta cada compositor el

² Nació en Córdoba (Veracruz) en 1957. Es licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas (UNAM, 1976-1985), doctor en Filología Rusa (Universidad Estatal Lomonosov de Moscú, 1987-1991) y merecedor de numerosos premios y distinciones, entre los cuales se destacan el Premio Nacional de Poesía Joven (INBA, 1983), “Veracruzano Distinguido” por su trayectoria en poesía (Gobierno de Veracruz, 2001), y la Medalla de Honor Presidencial “Pablo Neruda” del Gobierno de Chile (Centenario Pablo Neruda, 2004). Ha publicado más de veinte libros de poesía, ensayo y traducciones. Desde 1993 es docente investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP; actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI).

³ Eduardo Langagne nació en la ciudad de México en 1952, es poeta y traductor, cuya su labor como editor de libros y revistas, gestor de coediciones y promotor cultural es relevante e intensa. Ha estado vinculado a la revista y ediciones *Tierra Adentro* desde 1978. Actualmente conduce el programa radiofónico *Redes: Tierra Adentro*.

Con *Donde habita el Cangrejo*, en 1980 fue el primer poeta mexicano en obtener el Premio Casa de las Américas. En 1990 obtuvo el Premio de Poesía “Gilberto Owen” y, en 1994, su libro *Cantos para una exposición* lo hizo merecedor al Premio de Poesía Aguascalientes, el más importante del país. Sus libros de poesía más recientes son: *El álbum blanco*, *Décima Ocasión* y *Decíamos ayer...* (selección de su obra publicada entre 1980 y 2000, en edición de Conaculta). En 2006 apareció su traducción a los 35 *Sonnets*, de Fernando Pessoa.

poema y lo transforma en su obra musical, con su lenguaje y estilo propio. ¿De qué forma se hace esta representación musical de un poema o un texto literario? ¿Podríamos comprender los “enlaces”, a primera vista invisibles, pero tan sutiles y peculiares, que hacen la transformación de la obra poética a la música? ¿Qué es lo que conmueve y guía al compositor cuando el sentido del poema se transporta a la música? El análisis de las obras musicales basadas en la poesía nos puede acercar a la comprensión del complejo proceso de creación musical y cómo un estímulo poético influye en éste. ¿De qué forma proyecta el compositor la idea y las imágenes del poema? ¿Hay algunas influencias de tipo rítmico o de la entonación? Si la naturaleza del ritmo en la música y la poesía son la esencia de la expresión dinámica de la vida y del pensamiento,⁴ ¿hacia dónde puede llevar al compositor el ritmo del poema? ¿Qué camino elige el compositor para su obra musical a partir de un poema? ¿Cómo es la écfrasis musical, este viaje o la transformación de la obra poética en la obra musical?

Por otra parte, no es nada nuevo asociar la música con distintas emociones, sensaciones o imágenes: resulta que entre 20 y 40% de las personas puede ver colores mientras escuchan la música (Vernon 1962, en Caivano 1994: 28). Aunque este ensayo no va a dedicarse al fenómeno de la sinestesia,⁵ sí abordará algunos elementos de ella para poder acercarnos al mundo poético-musical para poder abrir esta “preciosa ventana hacia el misterio fundamental de la conciencia humana” (Lemley s.a.).

¿Podemos ver el sonido, tocar el color, oler los poemas, aunque no seamos todas personas sinestésicas? Aunque es el mundo que podría verse solamente gracias a una dotación especial que han tenido y explorado algunos compositores, como Olivier Messiaen o Rimsky-Korsakov, que relacionaban el sonido con el color, últimamente este fenómeno ha cobrado interés en los especialistas en la materia e, incluso, se han organizado distintos congresos dedicados por entero a este tema.⁶ Si bien es un campo poco explorado en el estudio musical, al analizar las

⁴ Este tema ha sido abordado por muchos filósofos, artistas y musicólogos, como, por ejemplo, Drina Hočevar (2003).

⁵ Hay más de cincuenta tipos de sinestesia. —La etimología de la palabra *sinestesia* indica que se compone del sufijo *syn* (igualdad, conjunto, con) y de *aísthesis*, sensación. Se opone a anestesia (ausencia de sensación); literalmente significa ‘sensaciones unidas’, ‘reunión de sensaciones’. Es la capacidad de experimentar simultáneamente una sensación con un sentido distinto al que normalmente estimularía” [Mendoza 2008, en Toledo (2008: 109-126)].

⁶ El primer Congreso Internacional de la Asociación de Color se realizó en Estocolmo en junio de 1969. Desde hace tres años, en Granada se realiza el Congreso Internacional sobre Sinestesia, Ciencia y Arte (Sinestesia 2009)

obras propuestas me atrevo a fundarme en las teorías científicamente comprobadas en las que se habla de que sí existe una equivalencia entre el sonido y el color y, por lo tanto, podríamos abordar las obras musicales desde esta perspectiva.

En el mundo lingüístico, la relación entre ciertos colores y fonemas es llamada grafema-color, en la que ~~las~~ vocales posteriores son más oscuras y las vocales anteriores más claras” (Jakobson 1987: 182). Una de las personas sinestésicas, que veía las letras de color, era Nabokov.⁷

Raúl Renán (2008)⁸ dice:

El arte en sus diferentes aspectos o formas de expresión se interpreta con un lenguaje único e idéntico en el cual intervienen todos los sentidos. Yo oigo la poesía, yo veo una partitura, yo siento las formas de la escultura o de la arquitectura y percibo con los dedos los matices del color y la pintura. Las artes en lo particular no tienen lenguajes únicos y privados, es el mismo lenguaje con el que se explican o se definen, que cuando se habla de ellos. Su particularidad radica en su identificación frente a la valoración de la conciencia. Después de pasar por un fenómeno musical, uno siente haber experimentado formas, colores, visiones. (Renán 2008)

La presente tesis analiza tres obras para guitarra —basadas en tres obras literarias correspondientes—, fundamentándonos en el modelo efrástico de Bruhn. Este modelo busca

Otro ejemplo es el Congreso del Color en Argentina, que se realizó por primera vez en Buenos Aires en 1992 (Grupo Argentino del Color s.a.).

⁷ El neurólogo norteamericano Richard E. Cytowic (especialista en la sinestesia) contó este hecho: —Cuando aún era niño, Nabokov se quejó con su madre de que su juego —cubos de colores con las letras del alfabeto— estaba mal. Tenía la A en rojo, y él decía: No, la A no es roja, es azul. Con esto, la mamá de Nabokov se dio cuenta de que su hijo había heredado la misma capacidad sensorial, con la diferencia de que ella veía colores al escuchar música. Esta herencia se prolongaría hasta el hijo de Nabokov, Dimitri.” [Mendoza 2008, en Toledo (2008: 110)].

⁸ Poeta y ensayista mexicano, nacido en Mérida (Yucatán) en 1928, pertenece al Sistema Nacional de Creadores. Estudió la Licenciatura en Letras en la UNAM, donde realizó cursos de Arte Dramático. Ha sido coordinador de talleres literarios en el INBA, en la UNAM, en la Universidad Iberoamericana; y de inducción editorial para jóvenes del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura (CNIPL). Fundó y dirigió la editorial La Máquina Eléctrica, Papeles (pliego seriado de literatura), la colección Fósforos (cajas de poesía breve), y la revista *Ensayo*, guía y divulgación del género para alumnos de la UNAM, también de la colección *La 7ª llave*, antologías de sus talleres de la UNAM. Ha sido coordinador del Consejo Técnico Editorial del INBA, subdirector del CNIPL, subdirector del *Periódico de Poesía UNAM / INBA* y coordinador de *Papel de Literatura*, boletín del CNIPL / INBA. Ha colaborado en *Casa del Tiempo*, *Saché*, periódico de Poesía, *Luvina*, *La Jornada Semanal*, —Sábado” de *unomasuno*, —El Ángel” del periódico *Reforma*, —La Cultura en México” de la revista *Siempre*, *Castálida*, *Tropo a la uña* y *Tierra Adentro*. Participó en la lectura ininterrumpida de *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, en —Presencia de Colombia en México”, sala Manuel M Ponce, Palacio de Bellas Artes (8 de noviembre de 2004). Forma parte de la *Antología poética iberoamericana 2005*, cuyo director es Alberto Peyrano, con convenio de la UNESCO. Fue jurado del XIII Festival Internacional de las Artes (premio interamericano de poetas, Navachiste, Guasave, Sinaloa, 2005) (Renán 2008).

hacer posible una interpretación de cómo la poesía o un texto literario es de alguna manera recreado o transformando en una obra musical; analiza cómo las imágenes poéticas se proyectan en las musicales o, en algunos casos, cómo la forma del poema se traduce a forma musical. En el presente análisis, también la sinestesia (relación entre sonido y color) juega un papel especial.

La música y la poesía son dos expresiones artísticas, cada una con sus formas y reglas propias, pero con muchos elementos comunes. El análisis comparativo de algunos elementos que pueden, o *no*, tener en común —como, por ejemplo, el ritmo o algunas imágenes y atmósferas poéticas proyectadas en la música— nos ayudará a encontrar tan sólo algunas pistas para comprender la naturaleza de la écfrasis musical, porque,

la relación entre construcciones verbales y musicales tiene un carácter meramente sugestivo; pueden establecerse relaciones de analogía u homología entre ambas, pero no hay equivalencias directas de proceder comunicativo; su interpretación está limitada no sólo por las condicionantes psicoculturales antes mencionadas [Cualquier asociación que la música despierte en un escucha dependerá siempre de la subjetividad psicológica y cultural de aquél, resultando así una explosión variopinta de posibles interpretaciones de una obra.],⁹ sino por la aventura que representa ‘traducir lo intraducible’ [...]. (Kolb 2006: 78-79)

Es por eso que, antes de sumergirnos a esta aventura,

Hay que tener claro que la confluencia semántica entre los planos musical y verbal no se realiza en el nivel de las unidades constitutivas mínimas, sino en el de la actualización discursiva, ni tampoco tiene lugar término a término, de forma idéntica. Así pues no debemos comparar unidades y significados aislados y concretos, sino estrategias y sentidos textuales globales. (González 1999: 26)

La mayoría de los estudios sobre los objetos artísticos se basan en la teoría literaria. Esto —se debe fundamentalmente al hecho de que [los estudios de teoría literaria] son capaces de aportar unos instrumentos teóricos y metodológicos de los que se carece en buena medida dentro de los estudios musicales” (González 1999: 23). Por otra parte, la música es un lenguaje de sentimientos y emociones y, por lo tanto, depende en buena medida de los factores *subjetivos*,

⁹ Comentarios realizados por el mismo Kolb.

“variables subjetivas” o “procesos subjetivos internos”, como la expresión, la inspiración, la intuición, la pasión, la sorpresa, que se vuelven más significativos (en el estudio puramente musical) que “variables objetivas”, como son el contexto histórico, el estilo, el sello del compositor, la entonación¹⁰ y la forma musical, entre otros (Sánchez 2000: 41-44). Y, por eso:

Es necesario ampliar los esquemas simbólicos y los propios límites tradicionales de la semántica para incluir otros ámbitos de nuestra experiencia. Sólo cuando se restringe la semántica a una parte de la lingüística, cuando se piensa que el lenguaje es el único medio de articulación del pensamiento y que todo lo que sobrepasa el ámbito lingüístico no es sino la nebulosa del sentimiento, se deja de estudiar esa valiosa fuente de generación de sentido y virtualidad semiótica que es la dimensión expresiva de cualquier manifestación humana. (González 1999: 32-33)

Otro factor de la falta de los cuerpos metodológicos musicales es que una obra musical instrumental¹¹ puede ser comprendida de muchas formas, así como ser interpretada de otras tantas y no solamente por distintos intérpretes, sino también por uno sólo. Es más, el intérprete puede tener variantes en su interpretación, como también el escucha puede escuchar una sola obra varias veces y comprenderla de distintas formas.

Todo esto nos indica la necesidad de creación de nuevos modelos y métodos teóricos musicales que contemplen los aspectos objetivos como los subjetivos, además, mucho más flexibles, para poder describir cada uno de los procesos involucrados que se adaptan al movimiento relativo y subjetivo (Sánchez 2000: 44) y que a su vez correspondan a las tendencias y las necesidades de una nueva época y un escucha moderno.

Tomando en cuenta todos estos consejos para el camino y para evitar posibles riesgos y dificultades, aplicaremos el modelo ecfástico establecido por Bruhn, para que nuestro paso sea firme e iluminado y, por otra parte, que deje unas huellas para aquéllos quienes quieren conocer estas rutas.

¹⁰ La entonación (en el sentido de reconocer el sello del compositor) es fundamental, tanto para la música como para la poesía; es la que hace la poesía de Pushkin ser pushkiniana; la poesía de Bodeler, bodelriana y, aunque forma parte del nuestra habla, resulta ser un elemento demasiado difícil de analizar (Jakobson 1987: 145).

¹¹ Me refiero a la música instrumental, porque, en el caso del canto, hay un entendimiento más directo por medio del lenguaje y, en el caso del ballet existen otros factores, que no contempla la música instrumental, que ayudan a comprender la obra de una forma más precisa.

1. LA ÉCFRISIS MUSICAL

A partir de los estudios de écfrosis en la literatura, Siglind Bruhn elabora una metodología en el campo de la música, adoptando el término de la écfrosis musical como “a representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium”, extendiendo de esta manera la definición de Clüver (Bruhn 2001: 559). La musicóloga afirma que no solamente los poetas pueden responder a una obra pictórica con un acto creativo, sino también los compositores exploran cada vez más este tipo de transmedialización, transportando las imágenes, la idea, la forma y las metáforas, entre otros componentes de la literatura o poesía, a la obra musical y no solamente de la pintura o escultura (Bruhn 2001: 551). Afirma la autora:

I have argued that music, like visual art and literature, is capable of depicting and referring to objects in a world outside its own sonic realm [...],¹² and that what is represented in a pictorial, literary, or musical medium may be an image or a story, a design or a narrative. (Bruhn 2001: 565)

Desde la antigüedad, este término ha sido empleado en la práctica literaria para representar verbalmente la pintura o escultura (Bruhn 2000: xvi). Al analizar las teorías ecfrásticas en literatura de numerosos especialistas, como las de Spitzer, Hagstrum, Krieger, Lund y Clüver, entre otros, la autora encuentra ciertas relaciones y equivalencias de éstas en la música y construye un modelo de écfrosis musical que permite describir de una manera fundamentada el

¹² Entre distintas estrategias de representación para referirse a los objetos no musicales, Bruhn describe de qué manera se representa, por ejemplo, la imagen de una cruz: “the retracing of a visual object (like the Cross) in the pitch outline; thus the French composer Olivier Messiaen, in a piano piece about the Cross looking upon the infant Jesus (in *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*), invents a theme whose initial notes, A-Ab-Bb-G, trace the characteristic shape of a cross with an extended vertical beam, tilted at roughly the angle at which one imagines Jesus carrying it during his walk to Calvary” (Bruhn 2001: 561-562).

proceso de transposición de una obra artística —sea pintura o un texto—, que es la fuente o el estímulo de creación para el compositor, a una obra musical.

Una obra efrástica musical, como señala Bruhn, además de ser capaz de relatar el contenido poético o pictórico, a menudo puede representar aspectos distintivos de la fuente primaria, su estilo, la forma y el modo, entre otras características reconocibles o sugeridas. La autora formula una de las preguntas fundamentales para el análisis de la éfrasis musical: ¿qué es lo que puede representar la obra musical inspirada en un poema o pintura, drama o escultura, transformando el mensaje artístico a su propio medio, el lenguaje musical? El enfoque principal de este trabajo es la música basada en el texto literario, particularmente en la poesía.

1.1. MODELO DE LA ÉCFRASIS MUSICAL DE SIGLIND BRUHN

CATEGORÍAS DE LA ÉCFRASIS MUSICAL Y VARIANTES DE REPRESENTACIÓN ECFRÁSTICA

Siglind Bruhn construye su modelo esencialmente combinando las categorías propuestas por dos autores diferentes: Hans Lund y Gisbert Kranz. Las tres categorías de Lund (relación entre el texto y la imagen), adaptadas por Bruhn, nos sirven para diferenciar o categorizar las obras efrásticas. Algunas de ellas pueden tener rasgos de una sola categoría o de las tres, y el modelo que construye Bruhn a partir de Kranz (la respuesta del poeta ante la obra visual) nos servirá para describir distintos procesos efrásticos de las obras que analizaremos más adelante que, como habíamos dicho, se basan en la poesía; y una de ellas, en un cuento. Cabe señalar que ciertas categorías van a ser más fructíferas que otras en el análisis de nuestras obras. Ahora veremos por separado las categorías y luego sus variantes que explican el proceso de representación efrástica o el proceso de transmedialización.

Partiendo del modelo de Lund, la autora establece tres categorías de las obras efrásticas musicales (Bruhn 2001: 566):

- **Combinación.** Es una cooperación entre la música y el texto. Es la combinación de una coexistencia (Bruhn 2001: 566).

1. *Texto literario y música.* Es la cooperación entre el texto verbal y la obra musical. Esta cooperación se puede distinguir a través del texto o parte del texto verbal, como epígrafes o poemas enteros, dentro de la partitura como una referencia. Es importante señalar que la música no modifica el texto y el texto no modifica a la música. Un ejemplo de ello podrían ser *Preludios epigramáticos* para guitarra, de Leo Brouwer. También hay casos, cuando el compositor deja el poema entero dentro de la partitura dejando una referencia muy amplia, como, por ejemplo, la obra *No dejes que los días se vayan* de Jerónimo Rajchenberg, basada en el poema homónimo de Jorge Bustamante.¹³ Pero esta combinación de coexistencia puede estar representada también del modo puramente musical, es decir, sin incluir el texto dentro de la obra musical. Esta cooperación se distingue a través de una variedad de elementos que permiten el reconocimiento de los rasgos distintivos del poema, que se verán más adelante en el análisis de cada una de las obras. Bruhn describe esta estrategia partiendo de la definición de Lund, sobre la combinación entre el texto verbal y las pinturas:

By *combination* I mean a coexistence, at best a cooperation between words and pictures. It is, then, a question of a bi-medial communication, where the media are intended to add to and comment on each other. (Lund 1992 [1982]: 8)

2. *Texto literario en la música:* música vocal u obras instrumentales que incluyen la narración o el ballet. En la música vocal encontramos este fenómeno de adaptación del texto poético en la música que pasa por distintas transformaciones y modificaciones (entonación, métrica, ritmo, tempo: espacios entre las palabras, etcétera), pero el texto original queda sin cambio alguno.

Comenta Bruhn:

The second musical equivalent to Lund's "combination" are settings of one text in another medium. While often intriguing in themselves, these also constitute a hybrid form in comparison to the more particular phenomenon of musical ekphrasis. Whenever a poetic text is set as vocal music, or a dramatic text as opera

¹³ Véase la partitura en la p. 46 del presente trabajo.

(or, for that matter, a musical composition as ballet), the original medium is *inflected* rather than *transformed*. Granted, in vocal music, intonation —one of the many features of vocal language— is modified, secondary features dependent upon or related to intonation, like speech tempo, word spacing, etc., may be more or less affected, and structure occasionally may be expanded by repetitions. However, all other aspects of the original text —vocabulary and syntax, metaphors and allusions, the mode of expression and the objects spoken of— will characteristically remain completely untouched. (Bruhn 2001: 567-68)

Este tipo de combinación no será abordado en este trabajo porque las obras estudiadas no pertenecen a ninguno de estos géneros.

- **Integración.** Un ejemplo de integración de un “elemento pictórico” como la “parte visual” en una obra literaria pueden ser los caligramas de Apollinaire (Bruhn 2001: 569). Otro ejemplo de la integración “visual” en la poesía pueden ser *Rosagramas de Manuel Contreras* de Víctor Toledo, que son poemas en forma de las rosas.¹⁴ El poema no solamente se refiere a la rosa, sino también la representa gráficamente. La forma de la rosa se filtra y asume una nueva dimensión.

Bruhn dice:

Integration means that verbal and visual elements constitute an overall unity which is not reducible to the sum of the constituting elements. (Bruhn 2001: 569)

Uno de los ejemplos de la integración de la música y poesía podría ser la obra *Ursonate* de Kurt Schwitter. Es una forma musical sonata, pero hecha sin instrumentos musicales; es un poema leído como si fuera música hecha de puras palabras que no tienen sentido. Schwitter está mezclando la forma sonata, una forma musical, la impone al poema, entonces ya no se distingue claramente dónde comienza la música y dónde termina el poema o dónde comienza el poema y dónde termina la música. Es un ejemplo de integración en el que “la forma original es deformada o asume la forma en el nuevo medio” (Kolb 2009). La forma musical se filtra en un medio que es la poesía donde no está claro si es música o la poesía, porque se están mezclando dos medios que, a la vez, son inseparables.

¹⁴ Véase el “Anexo 7”, p. 167.

La autora Bruhn dice que hay muchos ejemplos de las expresiones verbales y visuales en las composiciones musicales, pero que no ha habido mucha reflexión entorno a ello. También hay varios ejemplos de integración que se reflejan en las composiciones escritas en la notación gráfica, a partir de los cuales se activa la participación creativa del intérprete (Bruhn 2001: 569). En las tres obras que analizaremos más adelante no se observa esta integración.

- **Transformación.** Se refiere a un elemento del poema o texto que no está integrado en la música. Es un elemento, o una idea nueva, que no estaba figurando en la fuente primaria y es exclusivamente propio de la obra musical. Como en uno de los ejemplos que ofrece Bruhn, la composición para piano de Ravel, *Gaspard de la nuit*, sus tres piezas musicales son transformaciones de tres poemas de Aloysius Bertrand (Bruhn 2001: 572). Comenta la autora:

When composing his piano cycle *Gaspard de la nuit*, Ravel not only choose for his three pieces the titles of three of Bertrand's poems, but actually reprinted each poem on the page facing the beginning of the musical piece that refers to it. While Ravel's music is no doubt beautiful and self-sufficient when appreciated without knowledge of the literary source (as is usually the case in today's concert practice), the listeners' insight into the depth of the musical message increases dramatically once the music is comprehended in light of the poem. (Bruhn s.a.)

VARIANTES DE REPRESENTACIÓN ECFRÁSTICA (EL PROCESO DE TRANSMEDIALIZACIÓN)

A partir de la postura de Gisbert Kranz sobre distintas actitudes del poeta ante la obra de arte visual, Bruhn destaca las cinco variantes de representación efrástica y las adapta para las obras musicales inspiradas en el arte visual: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica (Bruhn 2001: 585-590). Nos centraremos específicamente en las primeras tres: transposición, suplementación y asociación, con el fin de mostrar el proceso efrástico musical en las obras basadas en los textos literarios y las que hemos seleccionado para el análisis:

Transposición. Es cuando un poema o texto literario es recreado en la obra musical extensamente, es decir, con rasgos muy distintivos del poema. Es cuando el compositor recrea no solamente el contenido de la obra literaria, sino también muchos aspectos distintivos de su forma entre otros detalles característicos del poema, como, por ejemplo, la obra *Orígenes* de Sergio Ocampo, que analizaremos más adelante, consta de cuatro partes, conservando de esta manera la forma del poema que está conformado por cuatro cuartetos. El equivalente musical del proceso de transposición que propone Bruhn (la respuesta del compositor ante una pintura) es la obra *La Femme-Fleur* para flauta y piano de Walter Steffens¹⁵ inspirada en el óleo de Pablo Picasso titulado *Femme a la fleur* (Bruhn 2001: 585). Como veremos más adelante, este proceso de la transposición efrástica musical está presente también en las obras de Koshkin y Villegas.

Los procesos como simulación o imitación forman parte de la transposición efrástica, y tienen lugar cuando el compositor recurre a la representación “icónica” porque hay rasgos imitativos muy evidentes (Bruhn 2001: 579). Entre varias formas o herramientas que utiliza el compositor para representar o sugerir cierta imagen, también se encuentran varias figuras métricas y rítmicas:

The suggestive power of rhythmic and metric signifiers (lilting triple time for lullabies and romance songs, double-dotted notes to suggest military prowess, etc.). (Bruhn 2001: 562)

Otro de los aspectos que podría pertenecer a esta variante de representación, es la correlación: la relación entre el sonido y el color.¹⁶ Más allá de las capacidades humanas de poder ver, o no, los colores al escuchar la música, esta correlación será igualmente de vital importancia para explicar algunos procesos efrásticos, sobre todo en las obras de Francisco Villegas y Sergio Ocampo, que revelan sus intenciones de transportar ciertos colores a la música.

¹⁵ Compositor alemán nacido en Aachen en 1934.

¹⁶ Entre los compositores que tenían el don de ver colores al escuchar la música, podríamos mencionar a Nikolay Rimsky-Korsakov y Olivier Messiaen. Pero Bruhn no aborda este tema con profundidad porque dice que es difícil para el público que no tiene esta habilidad compartir estas experiencias del compositor y que éstas pertenecen a una “realidad muy privada” y, por lo tanto, son difíciles o, incluso, imposibles de verificar. Para la mayoría, dice, es algo que va más allá de nuestras habilidades perceptivas (Bruhn 2001: 567).

Bruhn dice:

In correspondence with some painters who claim to be putting on canvas the hues communicated to them in musical sounds, composers endowed with the gift of seeing colors when hearing pitches or chords may purport to be creating a work consisting of sound and color. In the case of a composer who, like Olivier Messiaen, expects his audience to “see” with their inner eye the hues expressed in his chords [...]. (Bruhn 2001: 567)

- **Asociación.** Cuando se crea una asociación que no tiene nada que ver con el poema, es una asociación de cierta imagen que puede estar relacionada con una vivencia personal del compositor, o pueden ser algunas asociaciones personales de tipo afectivo, “conexiones mentales o emocionales” (Bruhn 2001: 586). Este proceso es uno de los más difíciles de analizar por ser muy abstracto, por un lado y, por el otro, porque pertenece al mundo interior del artista, al menos que tengamos el testimonio del mismo compositor, entonces sí podríamos describir este proceso. Pero hay que tomar en cuenta que la partitura que nos deja el compositor es un factor principal para la interpretación de sus intenciones o ideas, pero si ésta no deja ninguna huella o señal de estas experiencias asociativas, pues, prácticamente es imposible hablar de ello, o estaríamos sujetos a una interpretación puramente subjetiva. El proceso de asociación está muy ligado a la categoría de transformación cuando el compositor desarrolla su obra musical independientemente del poema y sus características.
- **Suplementación.** Es cuando la música está suplementando algo que no puede sugerir el poema. El compositor complementa de esta manera un poema o texto literario, incorporando uno o varios elementos que pertenecen estrictamente al discurso musical, los que no contiene la poesía. Entonces, son las dimensiones propias de la música que no pueden ser expresadas verbalmente. El proceso de suplementación en la música puede extender algunas experiencias mencionadas o anunciadas en el poema y hacerlas transcurrir en el tiempo. Roberto Kolb describe el proceso de esta manera:

La música es en esencia temporal, transcurre en el tiempo. El poema puede hablar del tiempo, pero no transcurre en el tiempo, la música sí. Entonces hay elementos asociados con la temporalidad que pueden iluminar o ilustrar o representar o encarnar algo que está sugiriendo el poema, lo pueden desarrollar. (Kolb 2009)

Bruhn explica sobre esta variante de écfrasis que:

The term supplementation is used loosely. It does not seem to suggest, either that one phenomenon is incomplete in itself, or that there is anything that might make it whole, or raise it to a higher unity. When a poet supplements a work of visual art, he or she adds some of the innumerable non-spatial dimensions that cannot so easily be expressed visually. Supplementations range from sensory experiences (with descriptions of sound, smell, taste, and touch that the image may suggest but not make explicit) all the way to the poet's reading complete gestures into arrested postures, a possible "before" and "after" into the captured moment, feelings and thoughts into depicted characters, etc. (Bruhn 2000: 64)

Uno de los ejemplos de suplementación que describe Bruhn es un fragmento de la *Isla de los Muertos* de Rakhmaninov:

Rakhmaninov in his *Isle of the Dead* employs not only the well-known "Dies irae" tune, but also rhythms that evoke the sound made by the oars of the rowers moving the funeral barge. (Bruhn 2000: 66)

Esta característica nos va a ser muy útil para analizar las obras musicales, por ejemplo, de cómo en la obra *Vals-Usher* de Nikita Koshkin se transmite el ambiente triste, oscuro y tenebroso del cuento de Allan Poe. La representación del estado de ánimo es igualmente importante para el proceso ecfrástico porque, como dice Bruhn, el lenguaje musical ha podido desarrollar muchos significantes, entre ellos los de "tipo afectivo":

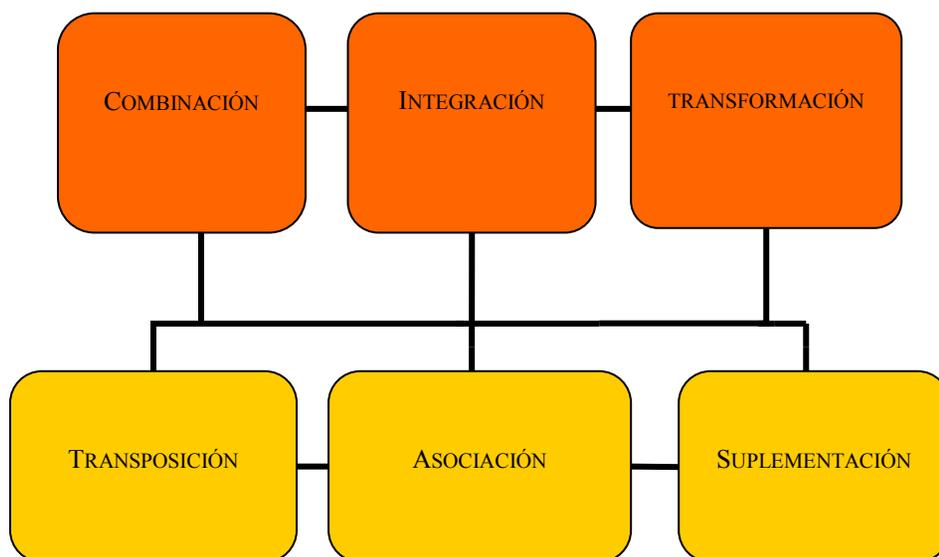
The figures of musical rhetoric developed in the fifteenth and sixteenth (Tinctoris 1475, Luther 1538, Figulus 1575, etc.) and encoded in the seventeenth and eighteenth centuries (Burmeister 1601, Muffat 1698, Mattheson 1739, etc.); the illustrative devices developed in the madrigalism of the late sixteenth and early seventeenth centuries; the affective connotations linked with keys and tonalities; the "affective types", developed by the eighteenth-century music theorist Johannes Kirnberger (1773) as an extension of

the rhetoric-of-music tradition; and the influential system of categorizing the connotations of intervals. (Bruhn 2001: 561)

DIAGRAMA DEL MODELO ECFRÁSTICO DE BRUHN,
ADAPTADO PARA LA MÚSICA BASADA EN LA POESÍA

Como habíamos señalado con anterioridad, sólo utilizamos tres variantes de representación ecfástica —que son la transposición, la asociación y la suplementación— de las cinco que utiliza Bruhn para describir la obra musical basada en el arte visual, adaptando el modelo de Kranz. Y las tres categorías —combinación, integración y transformación— son adaptadas por Bruhn para su modelo a partir de las categorías de Lund:

Diagrama del modelo ecfástico de Bruhn



Como podemos observar, en el diagrama hay un vínculo entre las categorías (que están graficadas en color naranja) y entre las variantes de representación ecfástica (graficadas en amarillo). Entonces, una obra ecfástica puede pertenecer a una o varias categorías, asimismo

reflejar, no solamente uno de los procesos de la representación efrástica, sino también varios. Por ejemplo, la obra *Orígenes* de Sergio Ocampo, que analizaremos más adelante, pertenece a dos categorías: a la de combinación y a la de transformación, y está vinculada con dos procesos efrásticos que son: la transposición y la suplementación.

1.2. ¿QUÉ OBRAS SON ECFRÁSTICAS?

En primer lugar, como comenta Bruhn, las obras pueden ser identificadas por su título que, en algunos casos, puede tener una referencia a una fuente extramusical (Bruhn 2001: 572). Por ejemplo, mi pieza *Estrelluvio* para guitarra, basada en el poema de José Luis Vega, *Bajo los efectos de la poesía*¹⁷ forma parte de la Suite que tiene el mismo título que el de dicho poema. Es uno de tantos ejemplos que existen en la literatura musical en los que hay una referencia muy explícita que remite a una obra concreta de un poeta. Pero, también hay casos de algunos títulos, como señala Bruhn, que no son suficientes para reconocer la fuente primaria, entonces, hay otros elementos a los que el compositor recurre para su revelación (Bruhn 2001: 572-576), como, por ejemplo, algunos epígrafes e incluso los versos de algún poema que figuren en la partitura.

Por otra parte, podemos tomar de referencia el esquema de tres niveles que propone Bruhn para identificar la éfrasis musical:¹⁸

1. — A real or fictitious “text” functioning as a source for artistic representation;
2. — A primary representation of that “text” in visual or verbal form; and
3. — A re-presentation in musical language of that first (visual or verbal) representation.

(Bruhn 2001: 560)

En primer lugar debe haber una historia real o ficticia, la que representa un artista en su obra literaria o de arte visual. Luego el compositor representa esta obra literaria o de arte visual en

¹⁷ Esta obra fue obligatoria en el II Concurso Nacional de Guitarra (Chihuahua, México, 2004) y forma parte de la Suite que recibió el I Premio Nacional de Composición —Guitarra sin Fronteras” (Chihuahua, México, 2003) (Borislova 2003).

¹⁸ Bruhn desarrolla esta definición a partir de Clüver (1997: 26).

su obra musical. También hay casos de obras musicales en los que ya existían dos o más obras artísticas antes de ellas. A este hecho, le llama Bruhn “el tercer nivel de transmedialización” (Bruhn 2001: 575).

1.3. TERCER NIVEL DE TRANSMEDIALIZACIÓN

Uno de los ejemplos de la obra ecrástica musical que representa el tercer nivel de transmedialización, que nos ofrece Bruhn, es la obra de Debussy, *Clair de lune*, de la *Suite bergamasque* que está basada en el poema *Fêtes galantes* de Paul Verlaine que, a su vez, está inspirado en las pinturas homónimas de Antoine Watteau (Bruhn 2001: 575). Entonces, en este caso, como se puede ver, la obra de Debussy representa el tercer nivel de transmedialización, porque en primer lugar fueron las pinturas; en segundo, el poema; y en tercer lugar, la obra musical.

1.4. ¿CUÁL ES LA DIFERENCIA ENTRE LA MÚSICA ECFRÁSTICA Y LA MÚSICA DE PROGRAMA?

La música ecrástica y la música de programa son dos géneros que tienen mucho en común, pero hay que saber diferenciarlos. Por un lado, pertenecen a la música instrumental y, por el otro, representan varios aspectos de la fuente literaria o pictórica, pero mientras la música de programa, como dice Bruhn, sugiere o representa las escenas o historias, la música ecrástica representa las escenas o historias creadas por el otro artista —del otro medio artístico— que puede ser el arte literario o visual. Bruhn dice:

Program music narrates or paints, suggests or represents scenes or stories (and by extension events or characters) that enter the music from the composer's mind. Musical ekphrasis, by contrast, narrates or paints stories or scenes created by an artist *other* than the composer of the music, and in another artistic medium. Furthermore, musical ekphrasis typically relates not only to the content of the poetically or

pictorially conveyed source text but usually also to one of the aspects distinguishing the mode of primary representation —its style, its form, its mood, a conspicuous arrangement of details, etc. The distinction may emerge fully when it is rephrased in analogy to one made in literary theory: Tamar Yacobi's modes of “re-presentation” and “representation.” Yacobi (1995: 611-12) cites two examples from Tolstoy's *Anna Karenina*, where Anna's portrait functions as a (narrative) ekphrasis whereas the description of Kitty, “traveling to her estate, framed by the window of her carriage,” is merely “picturelike.” Program music represents, while musical ekphrasis re-presents. (Bruhn 2001: 553-54)

Aquí nos encontramos con una contradicción de la autora. Si la “música de programa”, como dice Bruhn, representa las pinturas o poemas en las que se integra la creatividad del compositor, como son los eventos y personajes que le entran a la mente independientemente del cuadro o del poema, entonces, todos estos elementos pertenecen a la tercera categoría del modelo efrástico que es la transformación (véase la p. 23). Entonces, podemos resumir que toda aquella música de programa inspirada en una obra de arte (y no en un hecho histórico o una historia creada por el mismo compositor), pertenece a la música efrástica, porque por un lado representa la fuente literaria o pictórica y, por el otro, contiene elementos nuevos propios de la obra musical. Por lo tanto, las obras como *Los cuadros de una exposición* de Musorgsky o la sinfonía *Harold en Italia* de Berlioz,¹⁹ por citar algunos, pertenecen a este género de la música efrástica.

¹⁹ Basada en el poema épico “Las peregrinaciones de Childe Harold” del poeta inglés Lord Byron.

2. LA RELACIÓN ENTRE LA MÚSICA Y LA POESÍA A TRAVÉS DE LA HISTORIA

La música y la poesía han acompañado al hombre durante toda su vida, desde la canción de cuna hasta la marcha fúnebre. Una expresión de la unión de estas dos expresiones artísticas se cristaliza en la figura de Orfeo, el célebre poeta y músico de la mitología griega, quien con su lira y cantos conmovía hasta las rocas. Es el mito que ha sido una inagotable fuente de inspiración para muchos artistas, poetas y compositores de todas las épocas.

Desde la antigüedad podemos ver la importancia de la poesía y la música en la vida cotidiana. Para Platón, la música y la poesía eran las artes imitativas, así como también una habilidad excepcional del ser humano, y lo confirma de esta forma:

Hay una tercera clase de delirio y de posesión, que es la inspirada por las musas; cuando se apodera de un alma inocente y virgen aún, la transporta y le inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes. Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las musas, o que crea que el arte sólo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino. (Platón 2003: 264)

En la Grecia antigua, la música estuvo íntimamente relacionada con todos los mitos y creencias religiosas, asimismo estuvo muy vinculada con la poesía y, con frecuencia, se utilizaba para acompañar la declamación de los poemas épicos.

La primera gran ópera de la historia está dedicada al mito de Orfeo y se llama *El Orfeo*, o en italiano *L'Orfeo*, de Claudio Monteverde, con el texto de Antonio Striggio. Se estrenó en 1607 en el Palacio de Mantua (Italia). Es importante señalar al autor del texto, pues se le daba mucha

importancia al libreto, generalmente destinado a rememorar las escenas de la antigüedad clásica y, conjuntamente con la música, tenía que ser capaz de mover las emociones. Antes de Monteverdi se habían escrito y estrenado otras óperas en Florencia, como, por ejemplo, *Dafne* de Jacopo Peri. La primera de ellas, basada en la historia del dios Apolo —quien se había enamorado de la ninfa Dafne—, probablemente fue puesta en escena entre 1597 y 1598 con el libreto de Ottavio Rinuccini. Tenía diálogos cantados recitativamente, pero lamentablemente esta obra se ha perdido. Otro ejemplo de ópera antes del *Orfeo* de Monteverdi, es de los mismos autores, Jacopo Peri y Ottavio Rinuccini, *Eurídice* (también con el tema órfico). Algunas partes musicales fueron escritas también por Giulio Caccini, maestro de Peri. Se estrenó en 1600 y es la ópera más antigua que se conserva. Pero ninguno de aquellos intentos de musicalizar el drama se comparaba con la magnitud de la obra de Monteverdi. Con la ópera *El Orfeo*, Monteverdi marca una nueva era en Italia que más tarde la llevaría a su apogeo, al florecimiento de la ópera italiana.

Héctor Berlioz también compuso obras basadas en la poesía, como, por ejemplo, su sinfonía *Harold en Italia* está basada en el poema *Las peregrinaciones de Childe Harold* de Lord Byron.

Otro dato que muestra una relación íntima de la poesía con la música es el nacimiento de la balada instrumental con Frédéric Chopin en el siglo XIX. La balada, que antes era para voz e instrumento, se convierte en una obra musical instrumental, es decir, sin la interpretación de la voz humana, que es sustituida por el instrumento. Chopin, quien compuso cuatro baladas para piano sobre las baladas literarias del poeta polaco Adam Mickiewicz, atribuye a la balada un nuevo significado como música instrumental. Consecuentemente, compositores como Johannes Brahms (la tercera de sus *Klavierstücke* Opus 118, y las cuatro del Opus 10), Edvard Grieg (Opus 24, un conjunto de variaciones), Felix Mendelssohn (*Canciones sin palabras*), Franz Liszt, Gabriel Fauré, entre otros, han creado las baladas o las canciones instrumentales.

Podemos seguir recorriendo la historia y mencionar la canción lírica alemana, llamada *Lied*, basada en el texto poético con el acompañamiento de piano u otro instrumento, esencialmente atribuido a Franz Schubert, quien escribió alrededor de ochocientos *Lieder*. La poesía de Goethe, Heine, Müller, entre otros, ha sido transformada a las melodías *cantabiles*, melancólicas o dramáticas, que a veces se convertían en el grito desesperado del dolor. La vida

corta, de tan sólo treinta y un años, de Schubert, llena de sufrimiento y lucha constante, se reflejó en sus canciones y en su música y la poesía.

Las óperas, las canciones, toda aquella música que es vocal e instrumental y que está basada en la obra literaria, como, por ejemplo, las baladas de Chopin, en el modelo ecfrástico musical propuesto por Bruhn pertenecen a la primera categoría de écfrasis llamada combinación.²⁰

No podemos dejar inadvertido uno de los acontecimientos más significativos en el siglo XIX, la creación del “poema sinfónico”, generalmente escrito en un solo movimiento para orquesta, de inspiración poética literaria en algunos casos, que describía con la música alguna trama o una historia escrita. Aunque la creación del poema sinfónico como género se le atribuye al compositor húngaro Franz Liszt, podemos recordar varias obras, desde la época barroca, que tenían el carácter descriptivo, como las *Cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi o la *Sexta sinfonía* de Beethoven o a uno de sus contemporáneos, el francés Hécctor Berlioz, autor de varias obras de carácter absolutamente descriptivo, como, por ejemplo, su *Sinfonía fantástica* o *Manfredo*, que son sinfonías con programa.

Con respecto al poema sinfónico de Franz Liszt, Alfredo Canedo dice:

No es fácil la concisa definición de poema sinfónico; acaso, pueda fijarse sencillamente en una *‘idea musical’* con relativa independencia de la literatura o en un vago estado estético intermedio entre la música *‘abstracta’* o *‘pura’* y el poema; de ahí, solo comprendido por el público de sala de conciertos con la ayuda del texto descriptivo en citas conceptuales o poéticas. (Canedo 2004)

Comenta Bruhn al respecto:

Musical compositions with explicit reference —whether verbal, in titles and accompanying notes, or onomatopoeic— have existed for much of the history of Western music, from the many keyboard works about balmy or inclement weather or battle scenes, collected in Victorian drawing —room anthologies, through Beethoven's *Pastoral Symphony* (1808), to Richard Strauss's *Symphonia domestica* (1903). (Bruhn 2001: 553)

²⁰ Véase el “Capítulo 1”, pp. 20-21.

Tomando en cuenta las características que debe tener la música ecfrástica, las obras citadas arriba, como, por ejemplo, las de Vivaldi o de Beethoven no pertenecen a la música ecfrástica, pero los poemas sinfónicos, como *Don Quijote* de Richard Strauss²¹ o *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas²² o de Liszt, por citar algunos, sí, porque están basados en los textos literarios.

En el caso de Franz Liszt, su interés era la poesía y su presencia en la música. Se podría decir que fue el primero que se preocupó de “renovar la música mediante su conexión interna con la poesía” (Einstein, en Canedo 2004). Por eso creó el nombre de “poema sinfónico” y escribió

²¹ Lo que hizo Miguel de Cervantes con la palabra, Strauss lo realiza con los sonidos de los instrumentos hasta donde éstos lo permiten, sujetos al ingenioso talento del compositor. El poema sinfónico necesita el auxilio de una explicación literaria. También puede oírse como música absoluta, pero, como anota Jonathan Kramer, “escuchar *Don Quijote* como música absoluta, es perderse la mitad de la diversión”, según una nota de Silvino Jaramillo al invitar a escuchar esta obra, que continúa así:

Por tanto, para no perderse la mitad de la diversión, habrá que llevar en la mente aunque sea una pequeña idea de lo que está sucediendo en cada una de las escenas cervantinas enmarcadas en la ‘Introducción’, en las ‘Diez variaciones’ y el ‘Finale’ que forman la estructura del poema sinfónico de Richard Strauss, que podrá escucharse la noche del 26 de mayo, en el Teatro Universitario, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Y va de cuento que habremos de sintetizar al máximo por razones de espacio:

Introducción: Don Quijote pierde la razón; presentación de los temas de Don Quijote en el violoncello y de Sancho Panza en clarinete bajo, tuba y viola.

Primera variación.— Lucha contra los molinos de viento; violenta caída del héroe en un golpe de timbal.

Segunda variación.— Combate contra un rebaño de corderos: balidos doloridos en la orquesta y furia de los pastores en los cornos.

Tercera variación.— Diálogo entre el caballero y su escudero: dos cornos, corno inglés, violas y violoncellos.

Pregunta impertinente de Sancho.

Cuarta variación.— Procesión de penitentes: canto litúrgico. Don Quijote ataca a los penitentes, pero cae vencido.

Sancho duerme: tuba y contrafagot.

Quinta variación.— Don Quijote vela las armas y piensa en Dulcinea. Motivo de Dulcinea en los cuatro cornos.

Sexta variación.— Encuentro de una campesina horrorosa a quien Sancho describe como una metamorfosis de Dulcinea: acentuada comicidad.

Séptima variación.— Cabalgata por los aires en Clavileño con los ojos vendados: magníficos efectos sonoros en las flautas y el ‘eolifono’.

Octava variación.— Travesía sobre la barca encantada, naufragio y breve himno religioso de acción de gracias entre flautas, clarinetes y cornos.

Novena variación.— Combate contra dos monjes benedictinos: duo de flagotes sin acompañamiento, huida de los monjes, triunfantes acordes.

Décima variación.— Combate contra el Caballero de la Blanca Luna, combate estruendoso en toda la orquesta.

Derrota y retirada definitiva.

Finale.— Vuelta a la cordura y muerte de Don Quijote. Motivo cadencial. (Jaramillo 2005)

²² *El aprendiz de brujo* de Paul Dukas se basa en la balada homónima de Goethe que publicó en inglés en 1830. Y la historia original del aprendiz brujo fue escrita por el escritor griego Lucian en II a.C. La popularidad de la pieza creció con el filme *Fantasia* (1940) de Walt Disney, en la que Mickey Mouse interpretó el papel del aprendiz (Clásicos Disney 2008).

trece de éstos, todos ellos inspirados en distintas obras de grandes maestros del mundo literario, como Byron, Schiller y Victor Hugo, o los dramas de Goethe y Shakespeare. A veces el mismo compositor elaboraba sus propios programas para sus obras que muestran su interés por distintas fuentes literarias y estilos. Incluso, Liszt hacía sus propias traducciones y adaptaciones de la prosa y la poesía a las necesidades de sus obras musicales. Dice Johns Keith al respecto:

Liszt's written programs have different origins and reflect different literary concerns and styles. Sometimes poetry was translated by Liszt or his associates into prose suited to the composer's needs. [...] Liszt sometimes changed programs in order to accommodate his own beliefs. Hugo's final question mark becomes, in the prose *precis*, "consecrated contemplation" —words which indicate the content should be attached to the programs of the concerts in which the following symphonic poem is performed. Similarly, Liszt rewrote Friedrich Schiller's poem to serve as a program for *Die Ideale* in order to accommodate a concluding apotheosis and, thus, a different kind of musical structure. (Keith 1997: 46)

Por otra parte, la música de programa es un género que también ha sido explorado por muchos compositores, como el grupo de Los Cinco,²³ Wagner, Debussy, Dvořák, Saint-Saëns, Sibelius, Skriabin, Messiaen, Chaikovsky, Stravinsky, entre muchos otros. Algunas de ellas, considero, a diferencia de Bruhn, son obras efrásticas porque están inspiradas o se basan en obras literarias o de arte visual.

Algunos compositores encontraron su fuente de inspiración en personajes y mitos, como, por ejemplo, el *Poema del fuego* de Alexandr Skriabin, que se basó en la figura de Prometeo. En este poema, Skriabin muestra su potencial de compositor innovador que revela la música como una esencia espiritual del hombre, que va más allá de las tonalidades y las estructuras musicales. Sus poemas sinfónicos son poemas libres y llenos del impulso espiritual que recuerdan a los grandes poetas, como Dante, Hölderlin, Rilke y Pushkin, entre otros.

De las obras sinfónicas basadas en el drama teatral, Bruhn comenta lo siguiente:

²³ Entre varias escuelas y corrientes estéticas en la vida musical del siglo XIX, uno de los principales lugares ocupa el grupo de Los Cinco (*Moguchaya kuchka*, en ruso; en español literalmente se traduce como el pequeño grupo poderoso o el montoncito poderoso), que estaba conformado por cinco compositores rusos: Balakirev, Cui, Musorgsky, Borodin y Rimsky-Korsakov. —Es compositores de Los Cinco, queriendo hacer su música la más accesible para el amplio sector del público, han enfocado su atención en los elementos descriptivos de su música” (Gordeeva 1986: 43).

Among compositions re-presenting literary texts there are symphonic works on Symbolist drama (Charles Martin Loeffler's and Bohuslav Martinu's compositions on Maurice Maeterlinck's marionette play, *La mort de Tintagiles*, and Schoenberg's work on Maeterlinck's drama, *Pelleas und Melisande*) as well as musical works about poems short and long (Schoenberg's sextet *Verklärte Nacht* on a poem by Richard Dehmel and Elliott Carter's transmedialization, in *Concerto for Orchestra*, of Saint-John Perse's epic poem *Vents*). Musical re-presentations of paintings include musical "triptychs" that twentieth-century composers base on works of quattrocento artists (see, e.g., Ottorino Respighi's *Trittico botticelliano* and Bohuslav Martinu's *Les Fresques de Piero della Francesca*), transmedializations of Romantic paintings (e.g., Serge Rachmaninov and Max Reger on Böcklin's *Isle of the Dead*), three musical ekphrases on an early modern work by Paul Klee (see Peter Maxwell Davies's, Gunther Schuller's, and Giselher Klebe's compositions, all bearing the title, "The Twittering Machine"), or the responses, by two contemporary Danish composers, to drawings by M.C. Escher (Per Nørgård's "Ant Fugue" from *Prelude and Ant Fugue [with Crab Canon]: Hommage a M.C. Escher*, and Hans Abraham's *Three Worlds*). (Bruhn 2001: 572)

Un ejemplo de combinación de la poesía y la música (texto literario y música; texto literario en la música, lo que caracteriza la primera categoría del modelo efrástico)²⁴ es la obra *Baalkah* (1999)²⁵ de Gabriela Ortiz para soprano y cuarteto de cuerdas. Fue escrita por encargo para el Cuarteto Kronos y Dawn Upshaw, y consta de cinco partes acompañadas por los epígrafes del poema creados especialmente para esta obra por el poeta mexicano Agustín Cadena. Los nombres de cada parte que están en maya y representan distintos colores: I.- *Chac* (rojo), II.- *Sac* (blanco), III.- *Ek*, IV.- *Kan* (amarillo), V.- *Ak'* (verde).²⁶ Esta obra es el resultado de la cooperación creativa entre el escritor y compositor; involucra el trabajo de dos artistas de distintos medios que se combinan.²⁷

En el repertorio guitarrístico, también hay muchas obras escritas a partir de la narrativa, sobre todo del siglo XX y XXI. Por ejemplo, una de las obras más celebres de Juan Ramón Jiménez (Premio Nobel en Literatura, 1956), *Platero y yo*, ha sido musicalizada por compositores como

²⁴ Véase el "Capítulo 1", pp. 20-21.

²⁵ Significa cosmos o mundo en lengua maya. Inspirada en las creencias cosmológicas de los mayas de la península de Yucatán y de otras partes de México, así como de América Central. Cada miembro del cuarteto de cuerdas representa uno de los cuatro puntos cardinales, y el centro está representado por la soprano.

²⁶ *Chac* representa el amanecer y la masculinidad; y *Ek*, el crepúsculo y la feminidad. *Sac* está relacionado con la muerte y la guerra; mientras que *Kan*, con la fertilidad y la vida. Y la última parte, *Ak'*, simboliza el centro, representando al ser humano expresivo, que se trasmite a través de la soprano.

²⁷ Primero fueron escritos los poemas y luego la música. Lo que caracteriza a la música efrástica es que antes de la obra musical, hay una obra artística en otro medio.

Eduardo Sainz de la Maza²⁸ y Mario Castelnuovo-Tedesco. La suite *Platero y yo* de Eduardo Sainz de la Maza consta de ocho movimientos.²⁹ Es un caso de una obra ecfrástica en la que la relación entre el poema y la música es evidente. El compositor no solamente utiliza el título del poema para su obra, sino que también incluye fragmentos del texto dentro de la partitura, otro ejemplo de combinación del modelo ecfrástico. Cada parte de la suite corresponde a un tema específico del texto, incluido en la partitura al lado del título.

En el caso de Castelnuovo-Tedesco, el compositor italiano transforma la obra del poeta en una obra monumental para narrador y guitarra, en la que el texto está integrado en la partitura, arriba del pentagrama:

²⁸ Nació en Burgos en 1903 y murió en Barcelona en 1982, hermano menor del guitarrista y compositor Regino Sainz de la Maza.

²⁹ I. Platero; II. El Loco; III. La Azotea; IV. Darbón; V. Paseo; VI. La Tortuga; VII. La Muerte; VIII. Platero en su tierra.

per ALDO BRUZZICHELLI
PLATERO Y YO

(PLATERO AND I)

para Narrador y Guitarra - for Narrator and Guitar
op. 190 (1960)

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
(1881-1958)

(English translation by Eloise Roach)

VOL. I

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO
(1895-1968)

I - PLATERO

Allegretto molto mosso, trotando (trotting)

pp uguale

p dolce ed espr.

p sf

p

p sf

Pla-
Pla-

-tero es pequeño, peludo, suave; tan
-tero is a small donkey, a soft, hairy donkey: so

mp espr.

blando por fuera, que se diría todo de algodón,
soft to the touch that he might be said to be made of cotton,

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italia.
© Copyright 1972 by Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italy.
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.
È espressamente vietata la riproduzione fotostatica o con qualsiasi altro procedimento, senza il consenso scritto dell'editore.
Ogni violazione sarà perseguita a termine di legge (R.D. 633 del 22.4.41, artt. 171, 172, 173 e 174)

Es un caso en el que el texto forma parte de la partitura, dejando en claro la combinación de dos ramas artísticas (literaria y musical). El texto está colocado de acuerdo con la distribución de la música, señalando de esta manera que la música debe seguir al texto o, al revés, el texto debe seguir a la música. Castelnuovo-Tedesco distribuye el texto de una forma específica, indicándole de esta forma al orador en qué momento debe actuar (recitar la obra). Hay pocas obras en el repertorio guitarrístico escritas especialmente para el narrador y guitarra, pero de esta magnitud, en repertorio guitarrístico, podríamos decir que es la única. La obra *Platero y yo* consta de veintiocho partes³⁰ y es un ejemplo representativo de combinación del modelo efrástico de Bruhn, en el que las dos ramas artísticas se combinan lado a lado. Esta obra, como está indicado junto al título, debe ser interpretada por dos artistas: el orador o actor y el guitarrista. Pero, en algunos casos, los guitarristas no requieren de la participación de otra persona y la interpreta una sola persona, es decir, que se narra el texto a la vez que se toca la guitarra, como es el ejemplo de la guitarrista Lynn McGrath.³¹

Otro ejemplo de obra contemporánea escrita para guitarra y narrador, es la Suite Op. 61 *Viaje a un mundo mágico* de Jaume Torrent, que fue estrenada por el autor y el narrador Josep M. Marqués, el 9 de agosto de 2003, en *Regent Hall*, durante el Festival de Londres, organizado por ILAMS (Torrent s.a.).

La obra *Cueramo (Elegía)*,³² para guitarra, en la cual el compositor Jorge Córdoba incluye el poema que escribe antes de su obra musical, es otro ejemplo que muestra el proceso

³⁰ I.– Platero; II.– Angelus; III.– Retorno; IV.– La primavera; V.– El pozo; VI.– Gorriones; VII.– Melancolía; VIII.– Amistad; IX.– La Luna; X.– Juegos del anochecer; XI.– Ronsard; XII.– El Loco; XIII.– La Tísica; XIV.– Nostalgia; XV.– Mariposas blancas; XVI.– Idilio de abril; XVII.– El canario vuela; XVIII.– La arrulladora; XIX.– El canario se muere; XX.– Idilio de noviembre; XXI.– La Muerte; XXII.– Convalecencia; XXIII.– Golondrinas; XXIV.– La flor del camino; XXV.– Domingo; XXVI.– Los gitanos; XXVII.– Carnaval. XXVIII.– A Platero en el cielo de Moguer.

³¹ El video está disponible en <<http://www.youtube.com/watch?v=sPj8DGCK6Bs>>. (Consulta: 23/05/2009.)

³² Inédita, escrita en 2006, y está dedicada a la memoria del joven guitarrista y compositor mexicano Noé García (1973-1999). Comenta Jorge Córdoba:

—*La Elegía* tiene una historia que viene de hace varios años. Resulta que Juan Carlos y Noé García Alcántara, uno de los mejores alumnos de Juan Carlos, estaba participando en la grabación de uno de mis CD —que, por cierto, aún no he terminado de editar— y, trágicamente, poco tiempo después falleció. Realmente me impactó, tan joven y con tanto talento. De verdad fue muy triste. Por otra parte, recuerdo haber estado en un concierto del increíble guitarrista Pavel Steidl y, antes de interpretar una de las piezas más profundas del concierto, comentó que el compositor de la pieza que tocaría la había compuesto para su esposa, tratando de evocar las vivencias, y todo esto lo fue reconstruyendo en su memoria hasta llegar a componer esa pieza que realmente me fascinó. De aquí, saliendo del concierto, vino a mi mente Noé García, y así surgió el poema que me salió del alma, porque

ecfrástico, reflejado a través de la combinación de dos ramas artísticas: la música y la poesía. Es uno de los pocos ejemplos musicales en el que encontramos una doble actitud o doble talento del autor: como compositor y como poeta. He aquí lo que dice Bruhn al respecto:

Music knows few cases that correspond directly to the phenomena of “emblematic writing” or the dual art work of “Doppelbegabungen.” A composer like Arnold Schoenberg, who was also a gifted visual artist, nevertheless did not, to my knowledge, create any work in which his dual talent engendered a single overarching artistic message. The closest analogue in recent music is probably Erik Satie. Many of his piano scores (see, e.g., *Sports et Divertissements*, published in facsimile) tread a fine line between musical score and visual artwork. (Bruhn 2001: 566-67)

Además, el compositor sugiere que antes de tocar la pieza se recite el poema. Dice Jorge Córdoba:

Decidí que se leyera el poema antes de la pieza, porque hago un planteamiento discursivo tanto en el poema como en la música, y estoy seguro que no es lo mismo tocar la pieza sin leer el poema o primero leer el poema y luego tocar la pieza. La poesía tiene su propia musicalidad, su propia melodía, la música que continúa es poesía de sonidos... (Córdoba 2009)

Otro ejemplo de la obra ecfrástica del repertorio guitarrístico de nuestro siglo podría ser la obra de Ernesto García de León titulada *Mar Amargo - Nocturno*, basado en el poema “Nocturno Mar” de Xavier Villaurrutia (García de León 2005: 46-47).³³ El compositor no solamente utiliza el poema para el título de su obra, sino también incluye parte de éste dentro de la partitura:

Nocturno mar amargo
Que humedece mi lengua con su lenta saliva,
Que hace crecer mis uñas con la fuerza
De su marea oscura...

pensé en otra de las tantas injusticias de la vida. Tiempo después, me invita Juan Carlos a componer una pieza para una guitarra de determinada madera y de ahí surgió esta *Elegía* que, como se sabe, es una manera de evocar a alguien que ya no se encuentra entre nosotros.” (Córdoba 2009)

³³ Este nocturno es la única obra del compositor basada en un poema.

Otro de los ejemplos de la música ecfástica escrita para guitarra es la suite basada en el poema de Alexander Pushkin *El reino de hadas* —en ruso: *У лукоморья* (U lukomoriya)— del compositor y guitarrista ruso Serguey Rudnev.³⁴ La suite consta de cinco partes y cada una de ellas incluye un fragmento del poema en dos idiomas: ruso (el idioma original del poema) e inglés (la traducción).³⁵ Aunque casi toda la música de Rudnev está basada en las canciones populares rusas, e inspirada en los personajes de cuentos y poemas de poetas rusos, esta suite es un ejemplo claro en el que podemos observar el proceso ecfástico, porque hay una preocupación evidente del compositor de transportar el contenido y la idea del poema a la música.

También hay obras que incluyen algunos epígrafes (característica para la primera categoría de la écfasis: combinación), como, por ejemplo, *Preludios epigramáticos* para guitarra, de Leo Brouwer. Cada preludio tiene el título de un epígrafe, los que, especifica el compositor (señalando dentro de la partitura), son de Miguel Hernández y pertenecen a sus “Poemas de amor”.³⁶

También hay ejemplos muy recientes de cómo la poesía ha sido transformada en la música. Una de ellas —perteneciente a la tercera categoría del modelo ecfástico: la transformación—,³⁷ es del compositor mexicano Itzam Zapata. Su obra *La estrella lloró rosa* (2007),³⁸ para dos guitarras, ha sido inspirada en el poema homónimo de Rimbaud. La obra no solamente refleja las búsquedas del compositor de transmitir las metáforas del poema, sino que también muestra los distintos colores. Es el poema de Arthur Rimbaud:

³⁴ Véase el “Año 4”, p. 135.

³⁵ Los nombres de la suite (mi traducción al español): 1. En el reino de las hadas; 2. La princesa cisne. (barcarola); 3. El reino de Gvidón; 4. El sueño de princesa; 5. El sacerdote y *Baldá* (tonto).

³⁶ Títulos de los preludios. 1. “Desde que el alba quiso ser alba, toda eres madre”; 2. “Tristes hombres si no mueren de amores”; 3. “Arrededor de tu piel, ato y desato la mía”; 4. “Rí, que todo ríe: que todo es madre leve”; 5. “Me cogiste el corazón y hoy precipitas su vuelo”; 6. “Iegó con tres heridas: la del amor, la de la muerte, la de la vida”.

³⁷ Véase el “Capítulo 1”, p. 23.

³⁸ Véase el “Año 5”, p. 153. *La estrella lloró rosa* es la segunda parte de *Anaidea*, que consta de cuatro partes. Se estrenó en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 2008 y fue grabada en el CD *Sueños de Luna*, a cargo de *Chandra Dúo* (Josefina Robles e Itzam Zapata).

<p>L'étoile a pleuré rose...</p> <p>L'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles, L'infini roulé blanc da ta nuque à tes reins; La mer a perlé rousse à tes mammes vermeille Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain (Rimbaud s.a.)</p>	<p>La estrella lloró rosa...</p> <p>La estrella lloró rosa al corazón de tus orejas, el infinito rodó blanco de tu nuca a tu espalda, el mar adornó con perlas rojas tus senos bermejo y el hombre sangró negro en tu flanco soberano.</p>
---	--

Y aquí lo que comenta el compositor sobre su obra musical:

Es el poema de Rimbaud que le dio nombre al segundo movimiento de *Anaideia*, obra que comencé a escribir a los 17 años, tiempo también próspero para Rimbaud. Ese movimiento es el más largo de *Anaideia*; es una canción. La obra tiene una esencia un tanto romántica y, aunque el poema es en sí muy corto, la obra juega con ese constante cambio de colores y emociones. La simple imagen de una estrella que llora rosa contiene tantos colores y sentimientos que sería imposible para la música expresarlos todos. La obra busca ser estelar, busca esa estrella; el comienzo son frases nostálgicas y esperanzadoras peleando. La mitad contiene un arpegio que busca ser sólo una estela, para que una melodía fuerte, azul, morada y roja hable; en la recapitulación del tema, un desarrollo conflictivo comienza. El motivo inicial entra en conflicto pero, al final, una melodía de esperanza se sobrepone ante todo. El poema entra en conflicto con la música; el poema no narra una historia, la música sí. Más que su esencia poética, en este caso, el poema, más bien, ha sido una pintura. Son sus características pictóricas y emotivas las que busco reflejar en la obra. Dentro de *Anaideia*, el movimiento presenta esa luz que siempre existirá al final del conflicto; todos los movimientos finalizan con paz y serenidad. (Zapata 2009a)

Entonces tuve la curiosidad de preguntar al compositor a qué se refería con la frase “para que una melodía fuerte, azul, morada y roja hable [...]”, y si había intentado transmitir algunos colores del poema, como son el rosa, el blanco, el rojo, etcétera, en su música. Y es lo que me contestó:

Es complicado; ningún color es realmente seguro ni real, en particular, la parte del medio (compás 21) comienza naranja claro, a la mitad del 22 va más hacia el azul cielo, el 23 tiene algo de morado, el rojo sale un poco en el 25, pero es muy tenue. (Zapata 2009b)

Aquí vemos la búsqueda del compositor para representar las imágenes pictóricas a través de la “imagen de una estrella que llora rosa” y recrear ciertos colores; es éste también uno de los ejemplos de combinación que involucra la relación entre el color y el sonido.

Entre varios elementos que explora el compositor para representar o evocar ciertas imágenes del poema, encontramos una preocupación frecuente de Itzam Zapata por el trato que debe dar el intérprete al material musical, dejando indicaciones muy explícitas en la partitura, evocando, de esta manera, el poema y sus imágenes. Por ejemplo, desde el principio de la obra hay una indicación amplia que dice: “Tranquilo, poético, sonando la estrella” que invita al intérprete explorar su imaginación al máximo:

Tranquilo, poético, sonando la estrella ♩ = 50



Gtr. 1
mf

Gtr. 2
mf

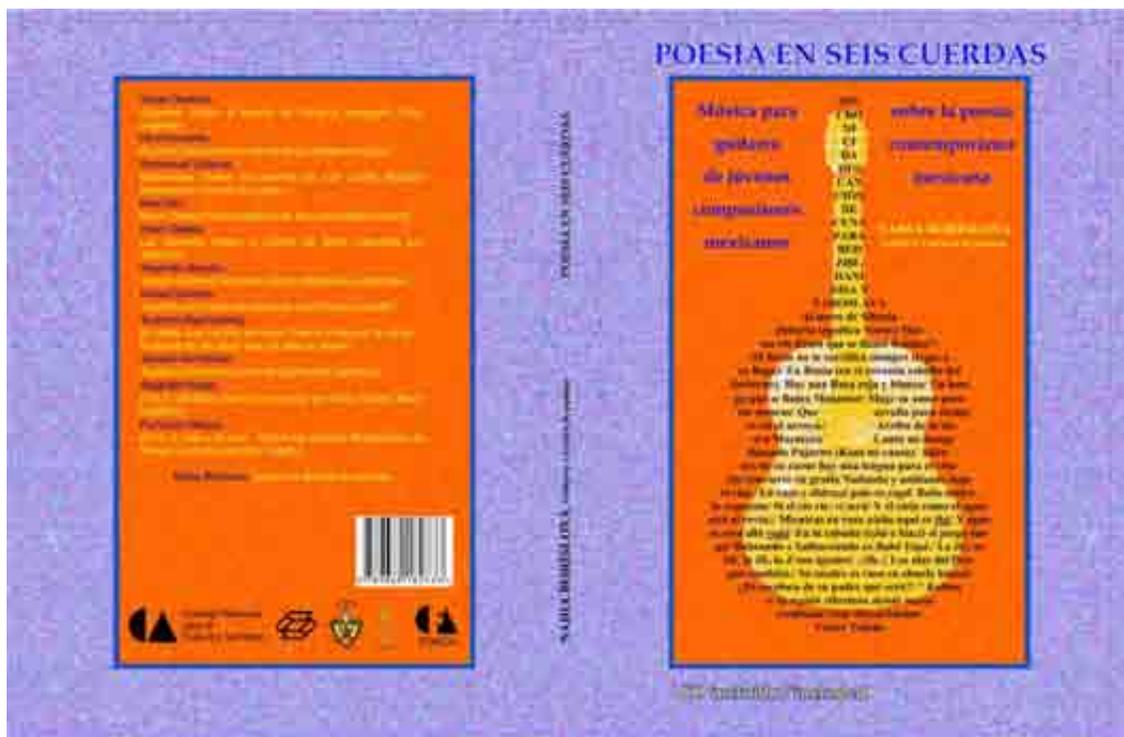
O por ejemplo:

Expresivamente, con una sensación acariciante ♩ = 40-45



pp

Itzam Zapata también tiene otra obra efrástica titulada *Luz detenida*, que escribió a los diecisiete años sobre el poema homónimo de Jaime Labastida. Esta obra forma parte del libro *Poesía en seis cuerdas. Música para guitarra de jóvenes compositores mexicanos sobre la poesía contemporánea mexicana*, mencionado ya en la introducción, que reúne la música para guitarra escrita entre 2006 y 2007:



Las once obras que se incluyen en el libro fueron ganadoras del Concurso Nacional “Poesía en seis cuerdas” que convocó a los jóvenes compositores (menores de 35 años) a escribir una obra para guitarra a partir de un poema a elegir entre quince poetas mexicanos.³⁹ Según el modelo de Bruhn, todas las obras del libro pertenecen al género de la música ecrástica. La mayoría de ellas tiene características de la tercera categoría del modelo —la transformación—.⁴⁰ Pero también hay obras que, conjuntamente con esta categoría, tienen características distintivas de las primeras dos que son: combinación e integración, como, por ejemplo, la obra *No dejes que los días se vayan* de Jerónimo Rajchenberg que tiene la forma de un cuadro (100 x 70 cm),⁴¹ basada en el poema homónimo de Jorge Bustamante. Esta partitura o, más bien, este cuadro musical invita al ejecutante a elegir su propio camino para interpretar la obra siguiendo los versos del poema o *kanji* (ideográficos japoneses) o la idea musical y la intuición del intérprete. Esta obra

³⁹ La lista de poetas y sus obras se puede consultar en la página <<http://www.buap.mx/cultura/poetas/>>.

⁴⁰ Véase el —Capítulo 1—, p. 23.

⁴¹ El tamaño se ajustó a las posibilidades editoriales, pero el tamaño original es aún más grande.

reúne distintos medios que se vuelven inseparables en la obra musical; uno afecta al otro, de modo que no se puede ni mover ni quitar nada, una de las características principales de la segunda categoría del modelo efrástico de Bruhn —la integración—. El poema que está dentro de la partitura, los *kanji* y los caminos musicales o laberinto musical, están integrados en el cuadro sonoro de tal forma, que se vuelven indispensables e inseparables. A continuación se muestra, en tamaño reducido, la obra de Jerónimo Rajchenberg.⁴²

⁴² La partitura es de 100 x 70 cm, y se encuentra en el libro de: Nadia Borislova (2007).

La música y la poesía, unidas, han cruzado la historia de la mano, retroalimentándose mutuamente, a veces cantando un poema y otras con las obras monumentales y complejas, involucrando a músicos, escritores, actores y arreglistas.

Hay mucho más ejemplos de la música ecfrástica, sobre todo de nuestra época, en la que los compositores exploran cada vez más este medio combinando, para integrar distintas disciplinas artísticas en sus composiciones.

3. EL COLOR DE LA MÚSICA

Uno de los elementos que utilizaremos para nuestro análisis de las obras musicales, es la relación entre el sonido y color. Este fenómeno, llamado sinestesia (sonido y color), la habilidad de ver colores al escuchar la música, uno de tantos tipos de sinestesia que existen,⁴³ nos permitirá describir las intenciones del compositor de plasmar algunos colores en sus obras musicales, recreando de esta forma ciertos colores de los paisajes o imágenes del poema. José Luis Caivano⁴⁴ describe el fenómeno de la sinestesia de esta manera:

⁴³ Sean A. Day (2005) ha explicado que “hay dos tipos principales de sinestesia. [...] El primero de esos tipos trata de generar dos formas de percibir algo. Por ejemplo, no sólo escuchar la música, sino verla también. Y no sólo oler un perfume, sino también oírlo. El otro tipo de sinestesia trata de grupos culturalmente definidos, como letras, números, días de la semana, que llevan aparejados una sensación adicional, como color, u olor o sabor. Pero en total, hay fácilmente cincuenta tipos diferentes de sinestesia.” “La sinestesia se produce cuando el estímulo de un sentido hace que se produzcan respuestas en otros diferentes.”

⁴⁴ Nacido en 1958, se graduó de arquitecto y se desempeña como investigador y profesor en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), y como investigador independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de la Argentina. Es investigador categoría I del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología. Ha sido, además, investigador asociado en Research Center for Language and Semiotic Studies de la Universidad de Indiana (Estados Unidos). Dirige el programa de investigación Color, Luz y Semiótica Visual en la FADU-UBA.

Ejerció la presidencia de la Asociación Internacional del Color durante el periodo 2006-2009. De 1994 a 2004 fue presidente del Grupo Argentino del Color. De 2004 a 2005 fue vicepresidente de la Asociación Internacional del Color, habiendo sido previamente miembro del comité ejecutivo. En esta asociación fue también coordinador (*chairman*) del Grupo de Estudio sobre Color en el Diseño Ambiental de 1997 a 2005. Desde 2001 es vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Además, es y ha sido miembro activo de las siguientes asociaciones científicas: Academia de Ciencias de Nueva York, Asociación Internacional de Estudios Semióticos, Sociedad Semiótica de Norteamérica, Asociación Internacional de Semiótica del Espacio, Asociación Argentina de Semiótica, Sociedad de Estudios Morfológicos de la Argentina y Sociedad Internacional para el Estudio Interdisciplinario de la Simetría.

Ha presentado trabajos en ochenta y cinco congresos nacionales e internacionales y ha dictado numerosas conferencias y cursos de posgrado en la Argentina y el exterior. Ha publicado dos libros como autor, diez libros como compilador, y ciento diez artículos en actas de congresos y en revistas como: *Color Research and Application* (Nueva York: John Wiley & Sons), *Die Farbe* (Berlín: Muster-Schmidt), *Languages of Design* (Ámsterdam: Elsevier), *Leonardo* (Estados Unidos: MIT Press), *Semiotica* (Berlín: Mouton de Gruyter), *Visio* (revista de la Asociación Internacional de Semiótica Visual), *Cruzeiro Semiotico* (revista de la Asociación

Se define como una situación en la cual un estímulo recibido en una modalidad sensorial da origen a una experiencia en otra modalidad. En otros términos, diríamos que la sinestesia se produce cuando un signo dirigido a un cierto canal sensorial produce signos de diferente naturaleza sensorial en la mente del intérprete; por ejemplo, cuando un signo auditivo da origen también a una imagen visual en ausencia de toda estimulación visual. La palabra *sinestesia* viene del griego *syn* (junto, simultáneo) y *aisthesis* (percepción sensorial). Esto se halla estrechamente ligado con la *estética*. Algunas otras palabras, tal como *anestesia* (pérdida de la sensación), conservan la misma raíz.

El término fue acuñado alrededor de 1890; no obstante, las menciones a este fenómeno puede retrotraerse a Aristóteles, quien examina las analogías color/sabor y olfato/gusto en *De los sentidos y lo sensible*. (Caviano 2003: 175)

Cualquier persona que ha estudiado teoría musical, sabe con exactitud la tonalidad de cualquier obra, tan sólo viendo la partitura. Algunos de ellos pueden reconocerla tan sólo escuchando la música, porque tienen oído absoluto. Pero otros, como lo fue Nikolay Rimsky-Korsakov podía ver el color de la tonalidad (Rubtsova 1989: 299). Estas percepciones (color-audición) que se conocen también como “eromaestesia” (Beltrán 1998: 67), son uno de los más raros tipos de sinestesia.

A través de las entrevistas y testimonios de los compositores Francisco Villegas y Sergio Ocampo, podemos constatar que en sus obras existe esta búsqueda y, por lo tanto, podemos abordar este tema desde la perspectiva sinestésica porque, además, es un camino más entre tantos que existen para acercarnos a la obra artística, a los elementos más íntimos de la creación que, a la vez, exige al intérprete tener una imaginación desarrollada. Cuando en la partitura, el compositor, como Messiaen, por ejemplo, deja la indicación de tocar con el color bronce (Carmona s.a.), el intérprete debe tener mucha creatividad e imaginación para poder realizarlo. Y lo interesante de

Portuguesa de Semiótica), *Symmetry: Art and Science* (revista de la Sociedad Internacional para el Estudio Interdisciplinario de la Simetría), *Heterogenesis* (Suecia: Lund), *DeSignis* (Barcelona: Gedisa), *Colour: Design & Creativity* (Gran Bretaña: Society of Dyers & Colourists), y otras.

Ha sido durante diez años editor de la revista *AREA* (Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo) y de la *Serie Difusión*, publicadas por la Secretaría de Investigación de la FADU-UBA. Además es el editor principal de las Actas de los Congresos Argentinos del Color (nueve volúmenes publicados hasta la fecha). Es editor asociado de la revista *Color Research and Application* (Estados Unidos), miembro del comité editorial de *Visio* (Canadá), y de *Colour: Design & Creativity* (Gran Bretaña), y ha sido miembro del consejo asesor o del consejo editorial de las revistas *Web Architecture Magazine*, *The Story of Life* (India) y *Languages of Design* (Estados Unidos).

todo esto es que cada uno de los intérpretes lo hará de una forma distinta, porque la subjetividad es igualmente importante para el arte, tanto como la objetividad para la ciencia. Pero si todas las gamas de posibles enfoques son discutidos y analizados desde distintos ángulos —tanto creativos como también científicos y metafísicos—, entonces la subjetividad no queda como un caso aislado y particular, sino que se vuelve parte de la objetividad, una célula vital. Dice Caivano:

El estudio del fenómeno de la sinestesia resulta de gran interés para la semiótica. [...] Muchos autores consideran el fenómeno de la sinestesia como una fuente de posibilidades artísticas, [...] Para otros, el fenómeno de la sinestesia resulta un medio para establecer una unión entre las diferentes disciplinas artísticas, e incluso entre ciencia y arte. Migunov y Pertseva (1994) afirman que Kandinsky siempre trabajó alrededor del problema de la sinestesia con el objetivo de encontrar una base común para la asociación armónica de los conocimientos artístico y científico. (Caivano 2003)

Muchas de las fuentes históricas sustentan que Scriabin también tenía el “oído de color”. Pero no es así. Aunque Scriabin había creado una tabla de sonidos con sus colores respectivos,⁴⁵ e inventó un *órgano de luces*,⁴⁶ que tenía teclas que en vez de producir sonido controlaban distintas luces de color, él no tenía “oído de color,” ni oído absoluto. Lo confesó en un encuentro en su casa en Moscú (donde vivía temporalmente) con el poeta ruso Boris Pasternak.⁴⁷ Su tabla de sonidos y colores es totalmente subjetiva, y su idea era más bien llegar a crear colores con los sonidos, y no tanto, porque él los veía. De hecho, Scriabin no solamente deseaba que sus obras

⁴⁵ Tabla de colores de Alexander Scriabin: Do mayor-rojo; Sol mayor-rosa anaranjado; Re mayor-amarillo, brillante; La mayor-verde; Mi mayor-azul-cielo (luz de luna); Fa mayor-rojo; Fa sostenido mayor-azul, brillante, Re bemol mayor-violeta; La bemol mayor-violeta morada; Mi bemol mayor y Si bemol mayor- colores con el brillo metálico (Rubtsova 1989: 299).

⁴⁶ Este órgano lo inventó para el estreno de su poema sinfónico *Prometeo*. —El estreno de la obra (2 de marzo de 1911, Moscú), no pudo incluir el órgano de luces, pues la invención de este instrumento representaba un verdadero reto para la tecnología de la época. Fue una presentación en Nueva York la primera en utilizar el instrumento fabricado por Alexander Mozar, pero los resultados no fueron satisfactorios. No fue sino hasta la época psicodélica de los Beatles que la cultura y la tecnología finalmente alcanzarían la visión de Scriabin. La primera presentación de *Prometeo* que tal vez se acercó más a la idea del compositor, tuvo lugar en 1967 por la Orquesta Filarmónica de Rochester dirigida por László Somogyi y con György Sándor al piano. Para este acontecimiento Alex Ushakoff, un productor de cine y diseñador de simuladores para astronautas, desarrolló un aparato modulador de luces que respondía directamente a la frecuencia y a la intensidad de la música, traduciendo el sonido en complejos juegos de luces.” (Beltrán 1998: 72-73)

⁴⁷ En este encuentro, Boris Pasternak había interpretado sus obras escritas para piano. Pasternak también era compositor y pianista, pero finalmente no se dedicó a la música, porque, como él decía, no tenía oído absoluto y esta carencia lo humillaba de alguna forma. Cuando Scriabin se acercó al piano para repetir el episodio que más le había gustado, lo interpretó en otra tonalidad y le dijo a Pasternak, que se había quedado perplejo: —Boria [diminutivo de Boris], pero yo no lo tengo”, refiriéndose al oído absoluto. (Kaz 1991: 205-207).

proyectaran luces de color, sino también que incluyeran olores y tacto (Beltrán 1998: 68). De alguna manera, Scriabin en su poema *Prometeo*, logró provocar las sensaciones del tacto por su *acorde místico*⁴⁸ o *acorde de Prometeo* (creado por él mismo en la búsqueda de realizar sus ideas teosofistas y filosóficas sobre el misterio del universo), elemento central de la obra que crea una sensación arquitectónica de la obra: “horizontal y vertical” (Rubtsova 1989: 300). Pero, de todas maneras, estas búsquedas de color son igualmente importantes e interesantes, porque reflejan una inmensa creatividad e intuición de Scriabin y, por lo tanto, merece ser analizada, discutida y comparada con otros músicos que ven o imaginan colores.

Otro de los compositores que tenía “oído de color”, era Oliver Messiaen. El mismo compositor describía su música como un vitral catedralicio, lleno de colores, de luz, de asombro..., “un arco iris del cielo religioso”.

José Luis Caivano, ha dedicado numerosas investigaciones a este tema. En uno de sus trabajos, “Color y sonido: correlación sobre bases físicas y psicofísicas”, presentado en el Primer Congreso Argentino del Color,⁴⁹ describe de una forma detallada la correlación entre distintos sonidos y colores, basándose en diferentes estudios realizados en torno a este fenómeno, desde la perspectiva física y fisiológica, psicofísica y psicológica. Estos son algunas opiniones de diferentes científicos que menciona Caivano:

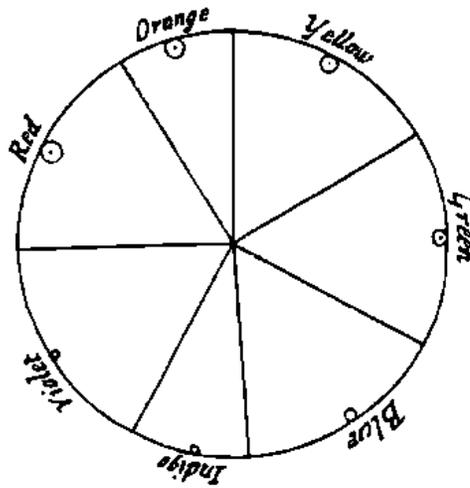
Newton compara las vibraciones de los rayos de luz, que, según su longitud de onda, excitan las diferentes sensaciones de color, con las vibraciones del aire, que, también, de acuerdo con su longitud, excitan las sensaciones de diferentes sonidos [Newton 1704, en Caivano (1994: 27)]

Newton toma la escala diatónica, de siete sonidos. Y el círculo cromático en que ordena los colores del espectro (del arco iris) también está dividido en siete partes:

⁴⁸ “*Acorde místico* contiene 4 diversas formas de triadas: mayor, menor, disminuida y aumentada (por eso también se le domina acorde sintético)”. (Beltrán 1998: 69).

⁴⁹ El Primer Congreso del Color se realizó en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires del 20 al 22 de octubre de 1992, organizado por el Grupo Argentino del Color.

Figura de Newton (Caivano 2009a)



Vernon (1962: 83-84) describe la relación como un fenómeno psicológico conocido con el nombre de sinestesia, por el cual estímulos de diferentes modos sensoriales, por ejemplo visual y auditivo, son asociados. Dice que, según varios estudios, se ha comprobado que entre el 20 y el 40 por ciento de las personas aseguran “ver” colores mientras escuchan música, con la característica de que generalmente existe una rígida asociación entre series específicas de notas o tonalidades musicales y determinadas imágenes de color. [Vernon 1962, en Caivano (1994: 28)]

Kandinsky (1912 [1947: 45]) asume una relación entre colores brillantes (como el amarillo) con sonidos agudos y colores oscuros con sonidos graves. [Kandinsky 1912, en Caivano (1994: 28)]

Al reunir distintas investigaciones sobre las correlaciones que existen entre distintos sonidos y colores, Caivano los compara, analiza y muestra una tabla de Alan Wells en la que reúne a cinco científicos que asignan determinados colores a los sonidos:

Tabla comparativa de la correlación que varios autores, en distintas épocas, han hecho entre sonidos y colores [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)].

Note	Newton 1700	Castel 1720-1735	Finn 1881	Lind 1900	Maryon c. 1920
C	red	blue	red	259 Hz, red (476)	red
C#		sea green, blue-green	vermillion		red-orange
D	orange	green, bright green	orange	289 Hz, orange (511)	orange
D#		olive, yellow-green	yellow		orange-yellow
E	yellow	yellow	yellow-green	322 Hz, yellow (546)	yellow
F	green	apricot, yellow orange, aurora	green	342 Hz, green (588)	yellow-green
F#		orange	blue-green		green
G	blue	red	turquoise- blue	385 Hz, blue (630)	blue-green
G#		crimson	blue		427 Hz, indigo (665)
A	indigo	violet	indigo		
A#		agate, blue-violet, light purple	violet		violet
B	violet	indigo	purple	485 Hz, violet (721)	violet-red

Muchos de los investigadores han elaborado las tablas comparativas mostrando las asociaciones de varios músicos que asignaban determinados colores, no solamente a los sonidos, sino también a los modos: mayor y menor. Unas respuestas coincidían, otras eran totalmente distintas. Pero, entonces, tendríamos que saber quiénes de estos compositores tenían el oído absoluto y quiénes no, para verificar sus repuestas. José Luis Caivano dice:

Para demostrar que todos los sinestetas con oído absoluto hacen la misma asociación nota-color, habría que hacer *tests* con todos ellos y obtener resultados coincidentes. Pero para demostrar lo contrario, o sea, que no todos hacen la misma asociación, sólo es necesario que haya dos que no coincidan. (Caivano 2009c)

Y aquí constatamos la necesidad de más estudios entorno a este tema. Una de las pruebas que realizaron en el Departamento de Terapia Musical de la Universidad de Miami en 1983, reunió a veintidós músicos, diez de los cuales poseían oído absoluto, y doce tenían un buen oído relativo. El *test* fue aplicado durante cinco semanas consecutivas. Los resultados mostraron que las personas con oído absoluto fueron más consistentes en la respuesta a la asociación de la nota y su color respectivo, que las personas con buen oído relativo. Cada semana repetían la prueba, pero cambiaban el orden de las notas (doce tonos) para ver si siempre se hacía la misma asociación (Block s. a.). Lo que ha quedado ambiguo es si esas personas eran sinestésicos genuinos. Al respecto comenta José Caivano:

No creo que estos veintidós músicos fueran sinestésicos genuinos (hay uno entre 25.000 personas, y se da más en mujeres que en hombres, es algo bastante raro); tampoco lo aclara la autora, así que estimo que son simplemente seudosinestetas, como la mayoría de todos nosotros. (Caivano 2009b)

Como podemos ver, hay dos tipos de sinestésicos: los genuinos y seudosinestetas. Podría considerarse dentro del último tipo cualquier persona que reconozca —~~alg~~ algún grado de parecido entre cualidades de distintos continuos sensoriales (por ejemplo, cualidades sonoras y cualidades cromáticas). Y en éstas sí se suelen dar correspondencias bastante acentuadas y compartidas por la mayoría de las personas. Por ejemplo, la mayoría de las personas asocia los sonidos agudos con los colores claros; y los sonidos graves, con los colores oscuros” (Caivano 2009b).

Comentan Richard Cytowic y David Eagleman los casos clínicos de la sinestesia genuina:

We have to carefully separate those who use synesthesia as an intellectual idea of sensory fusion —artists such as Georgia O’Keefe, who painted music, or the composer Alexander Scriabin who included light organs in his scores— from individuals with genuine perceptual synesthesia. This latter group of real synesthetes includes famous artists such as novelist Vladimir Nabokov, composer Olivier Messiaen and Amy Beach, and painters David Hockney and Wassily Kandinsky... Synesthesia [se refiere a la sinestesia genuina o real, a los casos clínicos] is not metaphoric language [eso sería seudosinestesia]... If it were... we

would... expect to find common expressions among different synesthetes instead of the highly idiosyncratic associations that are observed. (Cytowic y Eagleman 2009, en Caivano 2009b)⁵⁰

Lo interesante es que algunas de las asociaciones de color de los sinestésicos genuinos coinciden con las apreciaciones de los seudosinestetas, como veremos también más adelante el caso de Ocampo con su obra *Orígenes*. Comenta Caivano:

Tratando de objetivar un poco la situación, yo con la música y los colores no hice muchas más encuestas de las que comento en el artículo de la revista *DeSignis*. Pero hice también encuestas con colores y formas, y con colores y sabores. Y tal vez te sorprenda ver que la mayoría de las personas (seudosinestetas, o sea, gente común) coincide en porcentajes altísimos en las asociaciones. O sea, que algo hay. Pero, hasta donde yo sé, justamente el alto porcentaje de coincidencias se da con los seudosinestetas (la gente normal), ya que los sinestetas genuinos (que son más bien casos clínicos raros) son gente bastante particular y lo más frecuente es que cada uno de ellos haga asociaciones totalmente personales, aunque para esa persona son muy consistentes y no puedan ser de otra manera. Pero, justamente, como viven en su propio mundo de sensaciones, comparten poco con los demás, sean seudosinestetas o también sinestetas genuinos. (Caivano 2009b)

Si bien es cierto que es un campo poco explorado y requiere aún de numerosos estudios y pruebas, valdría la pena hacer el intento de acercarnos a este tema partiendo de lo que ya se hizo y lo que tenemos ante nosotros hoy, que son productos reales: las obras musicales y los testimonios de los compositores, que nos pueden guiar también. A la vez, debemos ser también perceptivos y estar abiertos a todas estas experiencias sensoriales en las que cada detalle importa, incluso la intuición del compositor y también la nuestra.

⁵⁰ Los comentarios en corchetes son de José Luis Caivano (2009b).

4. TRES OBRAS ECFRÁSTICAS PARA GUITARRA

Como hemos visto, una de las condiciones para que asignemos el nombre de la obra ecfástica a una obra musical es que debe estar basada en una obra artística, como en nuestro caso, en un cuento o en un poema. Las tres obras están inspiradas o basadas en la obra literaria:

Escritor	Obra literaria Cuento o poema	Compositor	Obra ecfástica
Allan Poe	<i>La caída de la Casa Usher</i>	Nikita Koshkin	<i>Vals-Usher</i>
Víctor Toledo	<i>Rosagramas de Manuel Contreras</i>	Francisco Villegas	<i>Rosa de la vida</i>
Eduardo Langagne	<i>Otros orígenes</i>	Sergio Ocampo	<i>Orígenes</i>

Como podemos observar, las tres obras cumplen con la característica principal⁵¹ para ser consideradas como obras ecfásticas: por un lado existe una obra literaria y, por el otro, la obra musical basada en la primera. Y ésta es una de las razones principales del porqué elegí estas tres obras escritas para guitarra: una de compositor ruso, y dos de compositores mexicanos. Lo que más me interesó es que las tres obras tienen una relación íntima con la poesía. En caso del Vals de Koshkin, aunque su obra se basa en un cuento, éste contiene un poema⁵² y, por otra parte, todo el cuento, con su poder creativo e imágenes, es muy poético, está lleno de metáforas: —[...] una atmósfera sin afinidad con el aire del cielo, exhalada por los árboles marchitos, por los muros grises, por el estanque silencioso, un vapor pestilente y místico, opaco, pesado, apenas perceptible, de color plomizo”.

⁵¹ Véase el —Capítulo 1”, inciso 1.2., p. 28.

⁵² El poema titulado —El palacio encantado” es creado por el personaje del cuento, Roderick Usher; en los momentos más dramáticos presente y predice el triste e inevitable final. Roderick, que padece hipocondría y catalepsia, asombra por sus momentos de inspiración y la fuerza creativa, porque también pinta cuadros.

Por otra parte, el título de la obra *Vals-Usher*, inmediatamente nos remite al cuento de Allan Poe, identificando la obra musical como una posible obra efrástica. Una de las características de las obras efrásticas es que se identifican por su título, el cual remite a una determinada obra artística: “Compositions that function as musical ekphrasis may be identified by their titles” (Bruhn 2001: 572).⁵³

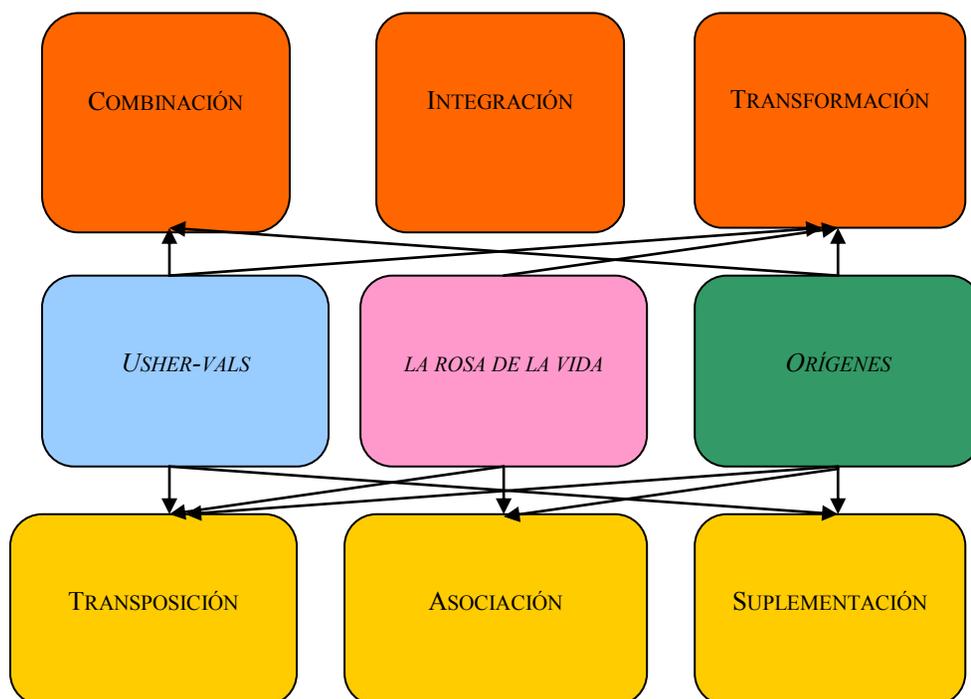
Este vals ha sido interpretado por muchísimos intérpretes, así como por el mismo compositor. En 1986 fue la obra obligatoria en el Concurso Nacional de Tula (Rusia). En aquella época lo tocaban en todas partes. Pero nunca lo toqué sino hasta que empecé a investigar sobre la teoría de éfrasis, la que me hizo recordar inmediatamente esta obra, porque al escucharla en manos de tantos intérpretes de todo el mundo no dejaba de visualizar las imágenes del cuento de Allan Poe: la imagen de la casa solemne y melancólica en el otoño “triste, oscuro” y “silencioso”, de sus personajes presos del terror, etcétera. Y no era solamente el título de la obra el que hacía referencia al cuento, sino que también el mismo material musical, su desarrollo y su desenvolvimiento reflejaban una historia llena de emociones y contrastes, a veces con un ambiente melancólico, triste y tenebroso, otras veces inmensamente poderoso que intrigaba a cualquiera con su poder cautivante. Quizá por eso es una de las obras más famosas del repertorio guitarrístico. Tanto el perfil del vals, basado en uno de los relatos más famosos de la literatura universal, como su fuerza creativa y la diversidad de matices, me llevaron a elegir esta pieza para describir todas estas apreciaciones emocionales y asociaciones literarias, pero a partir de una teoría efrástica. Esta obra tiene rasgos de la primera como de la tercera categoría⁵⁴ del modelo de éfrasis musical de Bruhn. Por un lado, existe una representación muy notoria del texto verbal (el cuento) en la música (aunque no hay ninguna parte del texto verbal escrito dentro de la partitura), que se verá más adelante a través de los procesos de representación efrástica —transposición y suplementación—; y, por el otro lado, podemos observar varios elementos que representan la transformación, es decir, las ideas propias del compositor que podrían no estar relacionadas con el desenvolvimiento de la historia de Allan Poe. Es una de las obras donde Nikita Koshkin no solamente muestra su potencial creativo como compositor, sino que también explora al máximo

⁵³ O véase el “Capítulo 1”, inciso 1.2., p.28.

⁵⁴ Véase el “Capítulo 1”, pp. 20-21 y 23.

las posibilidades sonoras de la guitarra, porque, además de compositor, es también intérprete y, por lo tanto, conoce a la perfección este instrumento.

Las otras dos obras, una de Ocampo y otra de Villegas, autoría de jóvenes compositores mexicanos, también intérpretes, nacidos en 1973 y 1974, respectivamente, se basan en la poesía mexicana contemporánea. Los dos poetas, Víctor Toledo y Eduardo Langagne, escogidos por estos compositores nacionales pertenecen a la generación de 1950; los dos poetas son viejos amigos entre sí: participaron en la dirección y redacción de una histórica revista de los años setenta: *El oso hormiguero*. Su formación universitaria la recibieron de la UNAM; los dos poetas son traductores de otras lenguas (el ruso y el portugués); los dos poetas están relacionados con la música y sus obras tienen esta referencia e influencia: son muy musicales, cuidan mucho la métrica y el ritmo, recurren con frecuencia a formas clásicas (como la décima y el soneto), están casados con músicos, incluso han compuesto letras para piezas musicales. Las dos obras fueron seleccionadas para formar parte del libro *Poesía en seis cuerdas*. La obra *Orígenes* de Sergio Ocampo representa dos categorías efrásticas: la combinación y la transformación, en las que participan los tres procesos de representación efrástica: la transposición —que además traduce la forma del poema a la forma musical—, la asociación y la suplementación. *La rosa de la vida* de Francisco Villegas pertenece a la tercera categoría: la transformación —a través de los procesos transposición y asociación—. En el siguiente diagrama podemos observar que las tres obras tienen rasgos de la tercera categoría (transformación) y contemplan el proceso de transposición (primera variante del proceso de representación efrástica), mientras que ninguna de las obras muestra la relación con la segunda categoría: la integración.

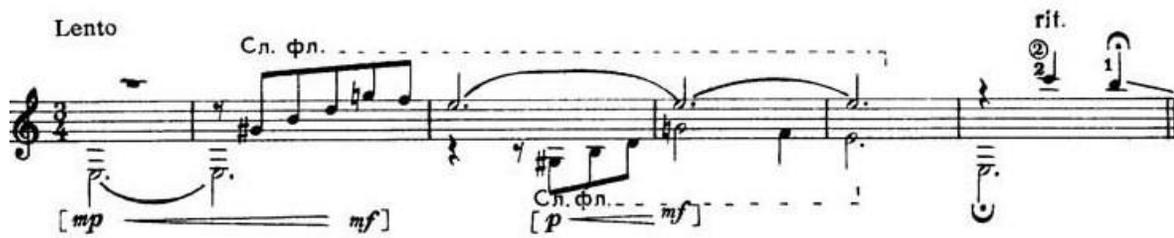


4.1. USHER-VALS DE NIKITA KOSHKIN

Usher-Vals de Nikita Koshkin⁵⁵ está basado en el cuento de Edgar Allan Poe “La caída de la Casa de Usher”.

La obra comienza con una pequeña introducción de seis compases con una melodía *cantabile* y expresiva, cuyos armónicos artificiales, primero en los agudos y luego en los bajos, crean una atmósfera de misterio y preparan el tema principal del vals. Desde la introducción, el compositor deja muy claro que el matiz debe cumplirse de una forma específica. El compositor, en los primeros dos compases, indica un *crescendo* desde *mp* hasta *mf*, y otro *cresc.* del *p* a *mf*, desde la mitad del tercer compás hasta el compás número cuatro:

⁵⁵ Véase el “Anexo 1”, p 105.



Esta precisión del matiz en la introducción, distribuido entre los seis compases (un trayecto muy breve para el tamaño de la obra), representa toda la carga emocional que estará presente en toda la obra. Los armónicos que aparecen a partir del segundo compás, con una melodía triste (de La menor), que se repite en los bajos, en los que las últimas tres notas son más lentas, crean un ambiente misterioso y a la vez triste, transmitiendo de esta manera la atmósfera del comienzo del cuento de Allan Poe (2003): «Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo [...]», un ejemplo del proceso de transposición en el que la música evoca ciertos elementos del cuento, como la atmósfera fúnebre y triste. Es por eso que la introducción tiene *tempo Lento*. La tonalidad menor, la duración de las notas: blancas, cuartos y octavos —no hay dieciseisavos—, etcétera, en conjunto evocan el comienzo del cuento *La caída de la Casa Usher*. Además, aparte de colocar un título que se relaciona con el título del cuento, el compositor indica, dentro de la partitura, que este vals se basa en el cuento de Allan Poe.

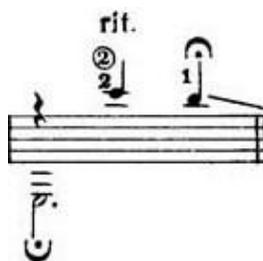
Durante toda la obra, el perfil dinámico será uno de los elementos esenciales en el proceso de transmedialización de transportar la idea y las imágenes del cuento, así como el estado anímico. La obra de Koshkin es una de las obras en las que hay muchas indicaciones del matiz, indicaciones que muestran la preocupación del compositor por la parte expresiva de la música y por que el matiz se cumpla de una forma específica. Tratándose de una obra ecrástica, como es este vals, la importancia de la dinámica es evidente, como, por ejemplo, la sugerencia del terror, la atmósfera fúnebre y triste de la melancólica Casa Usher, lo cual no hubiese sido posible sin un matiz muy preciso. Este elemento, de alguna forma, refleja el proceso narrativo de la historia en un plano musical que es emocional, porque representa el estado anímico, uno de los aspectos distintivos del cuento:

No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza. Digo insoportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables, por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible. (Poe 2003)

Una vez más constatamos uno de los elementos distintivos de la obra que responde a la definición de la variante de representación ecfrástica: la transposición.⁵⁶ Al analizar la écfrasis musical, Bruhn, menciona, entre varios aspectos distintivos de la obra (la fuente de inspiración del compositor), el estado de ánimo:

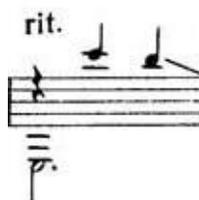
Musical ekphrasis typically relates not only to the content of the poetically or pictorially conveyed source text, but usually also to one of the aspects distinguishing the mode of primary representation — [...] its mood [...] (Bruhn 2001: 554)

Entonces, una de las características de la obra, a través de la cual se crea la sensación del ambiente melancólico, es su tonalidad en La menor y la melodía. Ésta última, conformada por el motivo principal, que es la segunda menor Do y Si, con un *ritenuto* que abarca los dos tiempos y que de alguna manera agudiza el sentimiento de tristeza que se percibe a través de este intervalo cromático. Incluso podría asociarse con los gemidos, que vienen desde adentro del ser, del corazón apretado por la nostalgia, porque su aparición es constante e incluso insistente. Primero aparece en el compás seis:



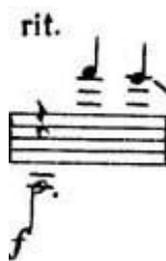
⁵⁶ Véase el —Capítulo 1—, p. 24.

Luego se repite en el compás 14:



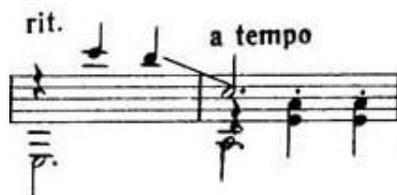
Y de nuevo en el compás 73, etcétera.

Pero en el compás 145 modula a Re menor, subiendo de tono. Las notas Fa y Mi, formando la misma segunda menor, suenan más agudo y desesperadamente, lo que se refleja también en el matiz de un *forte*:

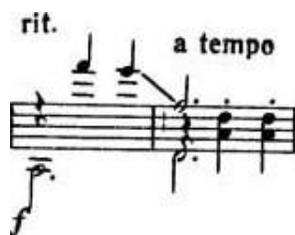


Esta melodía, aunque sube una cuarta, conserva su identidad, como un símbolo reconocible dentro de la transmedialización de la nostalgia; conserva su línea (su dirección melódica), con el mismo *rit.* y con el mismo arrastre que se hace desde el tercer tiempo hasta el primero para caer de una forma dramática al tema principal del vals. Este arrastre es un componente más que se suma a las herramientas musicales del proceso de transposición que usa el compositor para transmitir el ambiente nostálgico de una “insostenible tristeza” del cuento *La caída de la Casa Usher*.

Ésta es la melodía en La menor:



Y ésta, en Re menor:



Estos elementos, al parecer pequeños, como el motivo cromático de la segunda menor, se vuelven significativos en el proceso efrástico, porque están presentes durante toda la obra y son los que sostienen la mayor tensión emocional, debido a este intervalo disonante, a través del cual se logra transmitir el sentimiento de tristeza y dolor, propios también del cuento de Allan Poe.

A continuación marcaremos con rojo el intervalo de la segunda menor que muestra estos movimientos cromáticos, tanto en la melodía como en los bajos y en el acompañamiento:

АШЕР-ВАЛЬС

(По рассказу Э. По)

Н. КОШКИН

Lento

Сл. фл.

[*mp* — *mf*] [*p* — *mf*]

rit.

Allegro agitato

[*mp*]

rit. *a tempo*

cresc.

[*ff*] [*p*]

rit. *a tempo*

[*mf* *cresc.*]

rit. *a tempo*

Como ya habíamos señalado, el matiz juega un papel muy importante dentro de la obra. Podemos constatar, desde el comienzo de la obra, cómo el compositor recurre a los cambios de volumen muy repentinos, como, por ejemplo, un *p* aparece después de apenas transcurrir dos compases de *ff*:



Los cambios de volumen hacen más dramática la obra musical y reflejan fuertes emociones que podríamos comparar con el dramatismo del cuento, en el cual la muerte es inevitable, terrible y dolorosa: Madeleine, la hermana de Roderick Usher, queda por varios días encerrada viva en el ataúd.

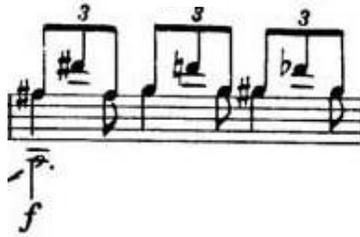
Los gritos, los gemidos, las risas sarcásticas fantasmales y los espíritus que vagan por la casa podrían ser reconocidos en las figuras como la del compás 55:



Todos estos elementos representan el proceso de suplementación, en el que la imagen de la Casa Usher y su triste ambiente están representados por la melancólica melodía del vals, como también los icónicos de simulación o imitación, que pertenecen a la transposición, variante del proceso de representación efrástica, cuando en algunos momentos podemos reconocer ciertos sonidos que refieren a los personajes del cuento: gritos, gemidos o sonrisas. Y estos elementos también son muy explorados por el compositor. Por ejemplo, los tresillos que aparecen en los compases 57 y 59, y luego en los compases 65 y 67, evocan los gritos de los fantasmas o algo similar:



La búsqueda del compositor de proyectar estas asociaciones que se relacionan con las imágenes y con el contenido del cuento, es notoria. Por ejemplo, los tresillos que pone el compositor, además del volumen fuerte, rompen de alguna manera el esquema rítmico del vals que, generalmente, es representado por los cuartos y octavos, y, por otra parte, juega con los registros: primero estos tresillos suenan arriba en las primeras dos cuerdas:



y luego repite la misma figura, pero una octava más abajo:



Y hay una parte de la obra donde sí podemos afirmar que el compositor representa algo concreto: la casa derrumbándose. Es la penúltima parte de la obra donde la destrucción del palacio se representa con los fuertes acordes en *ff*, con acentos y con las notas sueltas *sff*, con *vibrato* y *pizz.* Bartok. Sonidos y movimientos del mundo extramusical son representados con sonido y movimiento musical:

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The notation includes complex chords, tremolos, and dynamic markings such as *ff*, *sff*, and *vibr.*. The first staff is marked "Bartok pizz.". The fifth staff includes a *rit.* marking. The sixth staff has circled numbers 1, 2, and 6, and a circled "XIX" with "gliss." written below it.

La imagen de la casa derrumbándose es indiscutible por dos razones: la primera es que esta parte es la que suena más fuerte de toda la obra: los *ff* y los *sff* indicados por el compositor en la partitura evocan el cuadro de la casa derrumbándose, porque realmente estos acordes y las notas interpretadas con el *Bartok pizz.* de una forma casi continua, suenan muy fuerte. Hay que decir que pocos ejemplos existen en el repertorio guitarrístico con este efecto tan prolongado, porque realmente es uno de los efectos que impresiona por su volumen demasiado fuerte. Es por



El vals termina con un matiz *pianissimo* que llega hasta los tres *ppp*:



Este matiz que podemos observar en la partitura, descrito de una forma muy precisa, refleja las intenciones del compositor de recrear una atmósfera similar al del final del cuento, que termina así: “y corrompido estaque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher.” Un ejemplo más de la transmedialización ecrástica por medio de la transposición.

Como hemos podido observar, la écfrasis musical en la obra de Nikita Koshkin está presente donde el proceso de transposición es muy notorio. A través de las figuras musicales, del matiz, del timbre, el compositor evoca las imágenes del cuento y nos hace partícipes de una historia concreta, confirmando las palabras de Bruhn:

Composers using musical figures to represent non-musical objects and concepts employ a great variety of mimetic, descriptive, suggestive, allusive, and symbolic means. Single components (motifs or musical formulas) along with their syntactic organization, vertical texture, horizontal structure, tonal organization, and timbral coloring, are invested with communicative value. (Bruhn 2001: 563)

La música de *Usher-Vals* está cargada de tensiones que se logran a través de intervalos disminuidos, como, por ejemplo, la quinta disminuida o, llamada de otra forma, trítono, que en el canon occidental está asociado con la incertidumbre, la inestabilidad, etcétera. En la época medieval se le denominaba “el diablo en la música” (Herrera s.a.) y se consideraba un intervalo no deseado.

El cuento *La caída de la Casa Usher*, transformado a la forma del vals (la danza lenta originalmente), de tres tiempos, se convierte en *Allegro agitato*, cargado de emociones y dramatismo, reifica musicalmente el contenido del cuento y a sus tres personajes principales (proceso de transposición); extiende y agudiza las emociones y el dolor (característico para el proceso de suplementación). Termina en una lejana quinta (armónico, con la indicación *lontano*) con el último sonido La en bajo (el intervalo primera justa), es el final del vals y el final del cuento, en el que el narrador queda solo, del mismo modo que el bajo solitario.

4.2. LA ROSA DE LA VIDA DE FRANCISCO VILLEGAS

La rosa de la vida de Francisco Villegas,⁵⁸ como habíamos señalado, fue inspirada por los *Rosagramas de Manuel Contreras* de Víctor Toledo.⁵⁹ Pero también existen otros estímulos que inspiraron al compositor a escribir esta obra. Uno de ellos es mi pieza para guitarra titulada *La flor recuerda a la lluvia*.⁶⁰

Como podemos ver, hay dos fuentes de inspiración: la poética y la musical, pero con un tema que los une: la rosa. Por un lado, los *Rosagramas*, poemas en forma de rosa, y, por el otro, *La flor recuerda a la lluvia*, que es también la imagen de la rosa de mi jardín después de la lluvia,

⁵⁸ Véase el “Anexo 2”, p. 115.

⁵⁹ Véase el “Anexo 7”, p. 167.

⁶⁰ Véase el “Anexo 6”, p.161. Comenta Villegas en una de las cartas enviadas por correo electrónico: “Me da alegría que te haya gustado mucho *La rosa de la vida*, quizá esto se deba a que el material que generó mi imaginación para escribir esa pieza procede de una de mis piezas favoritas y que precisamente es tuya: *La flor recuerda a la lluvia*. Hay obras tuyas muy intensas, muy interesantes, y muy sorprendentes, con una gran carga de imaginación, pero en mi propia percepción esa obra se me hace inmensamente emotiva desde la primera vez que la escuché, y siempre que la leo o la escucho, sigo creyendo que es maravillosa, esconde dentro de su breve duración una gran carga emotiva. El trémolo es extraño; su aparición es inesperada con un Mi al aire, igualmente como el acompañamiento en el bajo muy agudo; es extraña y linda esa pieza. Creo que *La rosa de la vida* es un humilde tributo a *La flor recuerda a la lluvia*.” [Esta información se incluye con la autorización del compositor.]

entre otras motivaciones y experiencias propias del autor que lo llevaron a escribir cinco rosas que formaron el ciclo *Entre el cielo y el mar...*, donde *La rosa de la vida* es la última parte. Nos comenta el mismo compositor:

Entre el cielo y el mar..., composición inspirada en los poemas *Rosagramas de Manuel Contreras* de Víctor Toledo y en la obra *La flor recuerda a la lluvia* de Nadia Borislova. Conformada por una serie de cinco preludios que narran a través de su desarrollo el encuentro entre el orden natural y el orden divino, la magia que encarna en el cielo de la vida... y el universo mismo.

Las estructuras de los cinco preludios, aluden a un conjunto de ideas que parten del análisis de los preludios de Chopin, Scriabin y Shostakovich, en un lenguaje formal basado en un juego de tensiones y distensiones originadas a partir de las muy diferentes combinaciones del intervalo de 4ta justa y 4ta aumentada; donde la idea central de cada pieza es explorar y focalizar las diversas resonancias del instrumento, provocadas ya sea por el conjunto de intervalos utilizados o por la digitación utilizada... [Villegas 2007, en Borislova (2007:15)]

En la plática sostenida con el compositor Francisco Villegas me había comentado que el título del ciclo *Entre el cielo y el mar...* nació a partir de la frase *En el cielo y en el mar* que forma parte del último cuarteto del *rosagrama* (véase en la p. 73) en forma de espiral que, a su vez, fue también una fuente de inspiración muy significativa para la realización de todo el ciclo, que conduce a un tipo de éfrasis (variante de Kranz) que Bruhn, como habíamos señalado con anterioridad, aplica para su modelo: transposición simbólica de un elemento visual.⁶¹ Otro de los aspectos que llamó la atención de Villegas fue la forma de este *rosagrama* con sus hojas, una en forma del ojo, y la otra en forma de labios:

⁶¹ Véase el —Capítulo 1—, pp. 24-25.

Resulta que la **a** es una rosa
 que se @ cuando el sol la toca
 con sus dedos: manantial y roca.
 Su perfume es la esencia de la forma
 Y en las rimas de ese día hay un día!
 Rosalía que en la O brilla un árbol

La rosa de la luz
 O
 rosa en el pozo del ojo
 Penión, cejas y posturas

Húmeda rosa de tres pétalos
 de rosa aroma viveve muu ap
 Rosa húmeda de cinco pétalos

Two red roses

Por qué cantáis la rosa, oh Poetas!

across

Hacedla florecer en el poema...

the moon

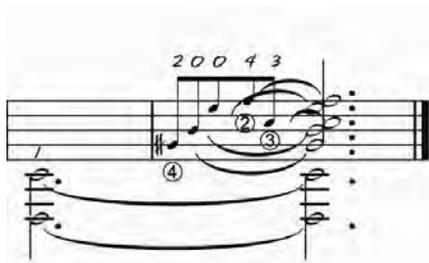
La rosa azul de blancos pétalos

En el cielo y en el mar.

La Tierra rosa azul en los labios de la rosa oscuridad

Y la rosa de la vida en la rosa de la muerte en la rosa eternidad

Podemos observar, entonces, cómo influye de alguna manera la gráfica de esta rosa en el proceso creativo musical de Villegas. El poema es algo más que una forma verbal, es una primera representación efrástica de la imagen de una rosa. Y, aunque no le asigna ninguna prioridad a la parte visual del poema (Villegas 2009a), sí hay fragmentos visuales que se traducen en su obra como, por ejemplo, un elemento circulatorio que es la espiral del capullo de la rosa que se aprecia visualmente en el poema. Ésta se convierte en la obra de Villegas en “la nota de D como una nota perno, sin llegar a ser un centro tonal” (Villegas 2009b) (pues no hay una tonalidad fija en la obra, sino una relación interválica que veremos más adelante), que es muy significativa para el compositor. A través de su timbre y su sonoridad, Villegas le asigna un valor fundamental que expresa de esta manera: “El camino de la espiral, el camino de la vida, el camino del amor, que buscan alcanzar un lugar perpetuo que es la tónica D, el infinito...” (Villegas 2009c) Este proceso de transformación de la imagen de la espiral del *rosagrama* al espacio sonoro, que se convierte en una insistencia sobre la Re, refleja el proceso de transposición efrástica. El significado que le asigna Villegas a esta tónica como el símbolo del infinito también explica el final, cuyo último acorde arpegiado está sin resolverse, y la última nota Do# crea cierta tensión y, al mismo tiempo, una sensación de que el camino del amor y de la vida, del cual habla Villegas, no termina ahí (en el último compás), sino que “se relaciona con la idea de la espiral, que nunca termina, crece se desarrolla y solo se desvanece” (Villegas 2009c):



Este centro tonal remite también a otra fuente de inspiración que es *La flor recuerda a la lluvia* que tiene forma ternaria, cuya parte *A* está en Re mayor; y la parte *B*, en Re menor. He aquí que podemos agregar una variante más que participa en el proceso de representación efrástica: la asociación.⁶² El estímulo musical que, además, es una flor también, combinado con las imágenes

⁶² Véase el —Capítulo. 1”, p. 25.

visuales y verbales de los *Rosagramas* se traduce a una *Rosa de la vida*, de la forma, del estilo, del matiz y del tempo muy parecidos que revelan el parentesco con *La flor recuerda a la lluvia*. El *Andante* de mi pieza se refleja en el *Andante calmo* de la pieza de Villegas. De esta manera, los *Rosagramas* remiten a las asociaciones totalmente independientes del texto verbal, pero igualmente importantes en el proceso de transmedialización.

Por otra parte, todas las “rosas” (*Rosagramas*) de Víctor Toledo son de color, excepto el poema *Claruscura rosa* (pero es de color negro). Independientemente de la gama de colores que utiliza generosamente el poeta para sus doce *Rosagramas*, Villegas asigna para su *Rosa de la vida* el color rosa, el color “creciente”, “rosa intenso” (Villegas 2009b). Aquella nota final, Do#, que crea cierta tensión al final e incluso durante toda la obra (en los primeros trece compases su presencia es continua), confirma esta apreciación y, si hacemos una comparación con la tabla de colores,⁶³ podemos constatar que precisamente el sonido Do# está más cercano al color que ve el compositor en su rosa. Estos son los colores de la nota Do# de distintos científicos (Caivano 1994: 31).⁶⁴

	Newton 1700	Finn 1881	Lind 1900	Maryon c. 1920	Rimington 1912
Do#	rojo	bermellón	rojo	rojo-naranja	carmesí

Éstos son los demás colores que asigna el compositor a sus rosas:

Cuando planteo los 5 movimientos, cada uno con un carácter diferente (aunque todas sean relativamente lentas y tranquilas), sí visualizo en un color EMOTIVO, el cual lo obtengo con un COLOR ARMÓNICO y como elemento auxiliar el ritmo. Cuando me refiero al color EMOTIVO, va muy relacionado con los títulos de las rosas:

La rosa de la luz (Azul)

La rosa de la eternidad (Flotante, brillante y multicolor)

La rosa de la muerte (Oscura y negra)

La rosa de la oscuridad (Dramático y marrón)

La rosa de la vida (Creciente y rosa intenso)

⁶³ Véase el “Capítulo 3”, p. 54.

⁶⁴ Véase también José Caivano (2003).

Quizá ésta es una de las razones por la que te gusto más, por que es el color que más predomina en el *rosagrama* que inspiró mi trabajo, es el color que resalta en primer plano. Y la segunda razón que puedo presuponer, es por que en esta pieza tu lenguaje más romántico (*La flor recuerda a la lluvia*) se encuentra con mi lenguaje romántico flotante. (Villegas 2009b)

También en el *rosagrama* (que vimos anteriormente) hay una presencia del color rojo a través del aspecto visual (la espiral es de color rojo) y verbal (con la forma de hojas de hierba): *two red roses/ across/ the moon*. También este color aparece frecuentemente de forma visual en otros poemas, en el *rosagrama Yo sólo sé de un triángulo divino*⁶⁵ los colores rojo y vino están representados verbalmente: *La rosa roja el ruiseñor y el vino* y luego de nuevo: *La luz marina sangre de la esencia*, mientras las hojas son de color rosa:

Las rosas en el día
Son brazos que recuerdan:
En la noche más oscura
Arde la hoguera

El tiempo es el río
con su coraza/ desgarrada
por la lanza de la rosa

Por otra parte, hay otro color que aparece con frecuencia en la obra, que es el sonido Fa#, que corresponde al color verde o azul-verde [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)]:

	Newton 1700	Finn 1881	Lind 1900	Maryon c. 1920	Rimington 1912
Fa#	verde	azul-verde	verde	verde	verde

Cabe señalar que para Scriabin, la nota Fa# es azul claro [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)]. y para Rimsky-Korsakov, la tonalidad de Fa# mayor es de color grisáceo verde (Galeyev y Vanechkina s.a.).

Este sonido aparece en cincuenta compases (más que otros sonidos), de los setenta que tiene la obra, y además es el bajo principal de los primeros catorce compases:

⁶⁵ Véase más adelante la p. 80.

Andante calmo

El color verde azul refleja las imágenes del mar y del cielo⁶⁶ que están presentes en el poema, además constituyen una parte del *rosagrama* que es la hierba y, consecuentemente (es lógico que el pasto sea de color verde) o sincrónicamente (pues el sonido Fa# es verde), es de color verde:

La rosa azul de blancos pétalos

En el cielo y en el mar.

La Tierra rosa azul en los labios de la rosa oscuridad

Y la rosa de la vida en la rosa de la muerte en la rosa eternidad

Éstas son las razones que expone Villegas:

La frecuente utilización del sonido Fa# tiene sus dos razones; primero, es la sonoridad que provoca la relación F#-C# (5ta. justa) y la relación D-A o su inversión A-D (4ta Justa). Si miramos cuidadosamente, ése es el lenguaje de la pieza, la relación entre estos dos intervalos y sus posibles combinaciones. No

⁶⁶ Recordemos que la frase “En el cielo y en el mar” fue una de las fuentes de inspiración para Villegas a partir de la cual nació el título de su ciclo *Entre el cielo y el mar...*

pienso en C mayor o en D mayor o F#m7. No lo importante es la interválica. Otro aspecto importante para que esa nota sea frecuente, es la transformación del tema inicial. El tema inicial (voz superior compases 6-10) es un tema que tomé de un tema (para voz) de una amiga mía hace mucho tiempo. En 2002 me encargaron escribir la parte de acompañamiento (piano y flauta) para esta melodía para voz. De ahí viene el motivo de cuatro notas [...]. Es una pieza nunca estrenada, y no tiene mucho valor artístico, simplemente es parte de un bonito recuerdo. (Villegas 2009c)

Aquí podemos notar de nuevo el proceso de asociación (segunda variante de representación ecfástica), en el que hay “conexiones mentales y emocionales” (Bruhn 2001: 586) independientes de los *rosagramas*. Estos elementos que no reifican musicalmente el medio verbal (los poemas), caracterizan la transformación, tercera categoría del modelo ecfástico de Bruhn.⁶⁷

En el caso de la correlación que pudimos observar entre el color y el sonido, ésta forma parte de la primera variante de representación ecfástica: la transposición. Los colores visuales y verbales de los *rosagramas*, están de alguna manera plasmados en la música.

Ahora analizaremos uno de los *rosagramas* para familiarizarnos un poco con su estructura y, de ahí, poder describir el proceso de transposición de algunos elementos, que eran también importantes para Villegas: “Analiqué los elementos estructurales del *rosagrama*, sus colores, sus ideas y las hice mías, hubo una transmutación del poema” (Villegas 2009c).

Los *Rosagramas de Manuel Contreras* de Víctor Toledo constan de doce sonetos en su cuerpo principal, el capullo: que forma la flor.⁶⁸

El soneto, como forma literaria, consta de catorce versos, en general, endecasílabos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En cada uno de los cuartetos riman el primer verso con el cuarto; y el segundo, con el tercero, así como también pueden rimar el primer verso con el segundo; y el tercero, con el cuarto. Generalmente ambos cuartetos deben usar el mismo esquema de las rimas, aunque siempre existen variantes que salen del esquema de la rima tradicional. En los tercetos, las rimas pueden ser más libres. Hay que tomar en cuenta que, junto con el patrón métrico, la música interior del poema, como pueden ser las aliteraciones, las rimas internas o las cesuras, da una cierta fluidez y originalidad a la forma sonetística: Un ejemplo de ello, es el

⁶⁷ Véase el “Capítulo 1”, p. 23.

⁶⁸ Véase el “Epílogo” (p. 180) de Víctor Toledo, en el “Anexo 7”, en el que explica el significado de la flor.

siguiente soneto en forma de capullo de rosa de los *Rosagramas de Manuel Contreras*. Hay que decir, que es un soneto libre, porque tiene una que otra alteración (intencional) a la regla:

Yo sólo sé de un triángulo divino:
La rosa roja el ruiseñor y el vino.
Y sólo sé de un círculo tan hondo:
La orquídea, el colibrí y el hongo.
Rosa, eres tú el umbilical cordón
Que nos une de nuevo con el Don.
La orquídea es la mayor inteligencia
Del planeta sonriendo en nuestro suelo.
Engarza el colibrí al canto mar y vuelo
Y el hongo la embriaguez de la ascendencia
Uno en la flor, el ruiseñor y el vino
La rosa así devino azor divino.
La luz marina sangre de la esencia
Y el hongo celestial
un mar supino.

La
Ro
Sa
Es
Esa
Lla
Ga,

Las rosas en el día
Son brazas que recuerdan:
En la noche más oscura
Arde la hoguera

El tiempo es el río
con su coraza/ desgarrada
por la lanza de la rosa

Es
Esa
Lla
Ma,
En
La
He
Ri
Da
Que
Somos
Para el Cosmos

Es un ejemplo del poema en forma de la rosa más tradicional (es decir, sin ojo, sin labios), que, además de integrar la estructura del soneto, tiene una disposición caligráfica tipográfica, como todos los demás *rosagramas* que nos remiten a los caligramas de Apollinaire, influencia en la poesía de José Juan Tablada en México. El esquema de rimas de este soneto lo voy a representar de esta manera: las mayúsculas indican las rimas consonantes y las minúsculas las rimas asonantes:

A A b b

C C D E

E D A

A D A

Es un poema en la forma sonetística, pero tiene una estructura de rimas muy libre. Hay un par de rimas asonantadas marcadas con minúsculas. En el caso donde no vemos la semejanza de la rima, sí hay una relación estrecha, porque hay una música interna provocada por la aliteración o repetición de sonidos como son: *l*, *n*, *s* y la *o*. Por otro lado, hay una tendencia de amplificar las imágenes:

**Rosa, eres tú el umbilical cordón
Que nos une de nuevo con el Don.
La orquídea es la mayor inteligencia
Del planeta sonriendo en nuestro suelo.**

Este proceso está presente también en el último terceto:

**La rosa así devino azor divino.
La luz marina sangre de la esencia
Y el hongo celestial
un mar supino.**

A partir del pequeño bosquejo de análisis de este soneto podemos acercarnos al interior del mundo poético de Víctor Toledo y cómo éste, de alguna manera, influyó en la creación de la obra musical de Francisco Villegas:

Es indiscutible que las rosas reflejan ternura, amor pasión, elementos que comúnmente están ligados emocionalmente con la figura de la rosa. Su delicadeza, su fragilidad, su espiritualidad. Quizá ésta es una razón por la cual las rosas, pese a tener el elemento formal de mi lenguaje actual (tratamiento de las cuartas y la resonancia del instrumento), salen del contexto general de mi obra, por su extrema delicadeza y emotividad. (Villegas 2009c)

Las cinco partes del ciclo son cinco rosas distintas, pero casi todas escritas en una estructura binaria, sencilla y frágil, reflejan las búsquedas del compositor de transmitir las ideas e imágenes poéticas en su música.

La rosa de la vida de Francisco Villegas tiene la forma: A A₁, como si los dos primeros cuartetos de cada soneto se acomodaran en la primera parte, la más larga de la obra, y los dos tercetos, en la segunda. Por otra parte, las frases musicales de *La rosa de la vida* son flexibles y no siempre duran cuatro compases, a veces son tres o cinco, o incluso pueden ser más grandes. Comienza con una introducción de seis compases, pero cada compás cambia la medida de seis octavos a cinco, estableciéndose en seis octavos durante los últimos dos compases del final de la introducción. Los cambios de métrica permanecen durante toda la obra, logrando, de esta manera, evocar distintas sensaciones relacionadas con el movimiento, en muy particular caso mío, imagino la sensación de una rosa que se balancea “entre el cielo y el mar”. Esta inestabilidad métrica hace más dinámica a la música y además es un elemento fundamental y muy ligado a todos los *rosagramas* que se ve reflejado también en la tipografía: algunas palabras están divididas en sílabas para formar el tallo de la rosa con sus hojas:

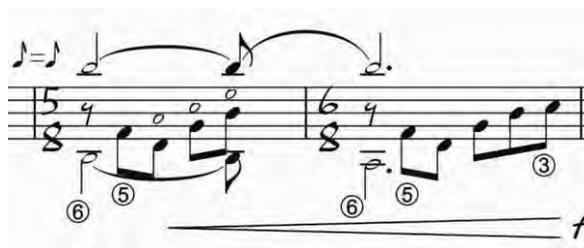
**La
Ro
Sa
Es
Esa
Lla
Ga,**

Las rosas en el día
Son brazas que recuerdan:
En la noche más oscura
Arde la hoguera

El tiempo es el río
con su coraza/ desgarrada
por la lanza de la rosa

**Es
Esa
Lla
Ma,
En
La
He
Ri
Da
Que
Somos
Para el Cosmos**

Los cambios, de seis octavos a cinco octavos, crean no solamente una sensación de inestabilidad métrica, sino también vuelve más dramática la melodía, sobre todo en las partes donde se mantiene en una nota larga (compases 23-24):



o en los compases del 27 al 30:



Estos ejemplos confirman las palabras del compositor:

Los *tempos* y el ritmo armónico, así como la armonía general que se plasma en cada rosa, ha sido deliberadamente calculada para reflejar la idea del ciclo de la vida, sus sensaciones, sus emociones. (Villegas 2009c)

Esta búsqueda de reflejar el ciclo de la vida en el ciclo *Entre el cielo y el mar...*, una transposición simbólica, reúne cinco rosas diferentes, pero todas unidas en la luz, la eternidad, la muerte y la oscuridad, que retorna a la vida con esta última rosa.

Aunque no hubo una relación directa con la forma sonetística del *rosagrama*, pudimos observar algunos elementos que sí influyeron en el trato musical que se le dio a *La rosa de la vida*, que se percibe, por ejemplo, a través de su forma pequeña que podría interpretarse como la fragilidad de la rosa y su breve momento; su modo menor la hace más femenina y es además misteriosa, delicada y muy expresiva:



(Nota: Debe decir *espressivo*)

Comenta el compositor:

Hubo relación, más bien, con la idea de lo inmediato, la fragilidad de la rosa, su corta vida y los pequeños elementos que la conforman. Se buscó la sencillez estructural y la pequeñez de la temporalidad (como un suspiro que llega y se va; sin embargo, se mantiene su escénica y su música). (Villegas 2009b)

Podemos resumir que la obra de Villegas es una obra efrástica en la cual participan distintos procesos de transmedialización, pero, sobre todo, el proceso de transposición que revela los detalles más mínimos. Si bien hemos podido identificar también los elementos de correlación entre el color y el sonido u otros, como la asociación (influencias independientes del poema), el análisis de la *Rosa de la vida* no termina aquí, dependerá de quien la tendrá en sus manos: intérpretes o lectores, musicólogos o poetas, y aún tiene toda la vida por delante atravesando siglos, alguien la tendrá como una canción de cuna, otro le dedicará odas como un tributo a la belleza de la mujer; los posibles enfoques no se agotan, sobre todo cuando se trata de una obra artística, lo que sí podría agregar y es algo muy personal –cuando la escucho veo a las estrellas”.⁶⁹

⁶⁹ Así se expresó Francisco Villegas (2009c) de la segunda rosa del Ciclo titulada *La rosa de eternidad*.

4.3. ORÍGENES DE SERGIO OCAMPO

La obra para guitarra *Orígenes* de Sergio Ocampo está basada en el poema de Eduardo Langagne

Otros orígenes:

Otros orígenes
(poema fragmentado)

I

El origen del viento es el silencio.
El viento sólo sopla, ese es su oficio,
y no sabemos el origen suyo.
Desconocemos también su porvenir.

II

El origen del agua es el silencio.
Húmedos, ignoramos su destino.
La vida es su simple consecuencia:
pocos saben a dónde se dirige.

III

El origen del fuego es el silencio.
Brotó de pronto, en una noche oscura
(intempestivo trueno fascinante).
No es verdad que su origen sea ceniza.

IV

El origen de la tierra es diferente.
El silencio la lleva hacia otra historia.
El mundo gira solo, inaccesible.
La piedra nace de la tierra absorta.

El poema está conformado por cuatro cuartetos y de ahí Ocampo estructura su obra musical en cuatro partes con un final que representa una forma libre dentro de las formas musicales establecidas. Esta transposición (la primera variante de la écfrasis)⁷⁰ de la representación del poema en la obra musical es evidente: la preocupación del compositor por conservar la misma estructura en la música. Y no solamente la estructura del poema está reflejada

⁷⁰ Véase el —Capítulo 1”, p. 24.

en la obra musical, sino también el contenido. Los temas del poema: el viento, el agua, el fuego y la tierra están representados en la música en el mismo orden del poema, así como también el silencio, presente en cada cuarteto del poema como un elemento central, en la música adquiere el mismo valor. Las cuatro partes están divididas o, más bien, enlazadas por los silencios, todos ellos de dos compases de duración, que podrían parecer demasiado para una obra musical, pero no lo son para Ocampo, porque reflejan el contexto narrativo de la obra musical y, además, representan el tema principal, como un *leitmotiv* que aparece durante toda la obra en lugares específicos, relacionados directamente con los versos del poema, los cuales, incluso, el compositor deja escritos dentro de la partitura al inicio de cada parte: *El origen del viento es el silencio...*, luego, *El origen del agua es el silencio...*, *El origen del fuego es el silencio...* y, por último, al final de la obra. Este hecho se relaciona con la categoría de la combinación cuando el texto literario está presente en la partitura.

El silencio adquiere, no solamente un valor semiótico que se reconoce en la partitura a través de signos musicales, sino también semántico, que comunica un mensaje específico del poema y a la vez nos hace pensar sobre su significado, también una de las finalidades del poema: el discurso sobre el silencio y el origen de los cuatro elementos esenciales de la vida: el viento, el agua, el fuego y la tierra. Pero no hay que olvidar que tal reflexión es posible si el escucha conoce el poema,⁷¹ porque la música por sí misma genera apreciaciones y asociaciones muy diversas, sujetas además a las condiciones psico-socioculturales del escucha.

Cada silencio, para el cual el compositor otorga generosamente su lugar, da tiempo al escucha para reflexionar, por lo tanto, el silencio se vuelve el tema importante, incluso principal, dentro de la obra musical, como lo es también en el poema. Sabemos que los silencios forman parte de la música y están presentes en la mayoría de las obras musicales, pero pocas veces encontramos silencios que duren más de un compás (hablando de una obra interpretada por un solo instrumento y sin tomar en cuenta las excepciones, como la obra 4:33).⁷² El silencio de Ocampo es un símbolo por medio del cual nos acercamos al tema central del poema: uno de los ejemplos que muestra la

⁷¹ En mis conciertos, recito el poema antes de interpretar la obra. También se puede incluir el poema en el programa de mano.

⁷² 4'33" (*Four minutes, thirty-three seconds*) es una obra musical escrita en 1952 por John Cage. La única palabra en la partitura *Tacet* indica al intérprete que debe guardar silencio y no tocar su instrumento durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Aunque son cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, en realidad son ruidos que capta el escucha (en el lugar donde se interpreta la obra) durante este lapso.

capacidad de la música de representar un elemento concreto a través de un recurso muy sencillo que es la simulación o imitación, pues no es nada difícil para la música imitar un silencio o igualmente un ruido o simular el rechinar de una puerta vieja. Pero todos estos elementos son igualmente importantes dentro de la obra musical porque logran evocar o sugerir algo muy concreto; dentro del proceso efrástico o de “transmedialización”, pertenecen a la representación “icónica” (Bruhn 2001: 579).

Otro aspecto que trataremos para acercarnos al proceso efrástico, es la correlación entre el sonido y el color. Aunque este fenómeno de sinestesia fue menos tratado por Bruhn, que argumenta que pertenece a una “realidad muy privada” del compositor, en esta obra hay una clara búsqueda de combinación para lograr sonoridades muy peculiares que invita a abordar este tema desde una perspectiva sinestésica, la relación que existe entre el sonido y el color que, en sus distintas combinaciones, logran crear ciertos colores y asociaciones relacionados con las imágenes del poema. Aunque el compositor no es sinestésico, la preocupación de crear un espacio sonoro particular es evidente. Esta búsqueda lleva al compositor a recrear algunos colores determinados que, casualmente, corresponden a los temas e imágenes del poema. Dice Sergio Ocampo: “Leí alrededor de cinco poemas. Sin embargo, al leer el poema *Orígenes* de Eduardo Langagne, sucedió algo muy particular, casi mágico, muy emocionante. Las ideas, no tanto sonidos, sino estructura y colores armónicos, vinieron a mi cabeza. Esto no es una exageración, así fue mi experiencia y realmente no tengo razones para exagerarla o mitificarla.” (Ocampo 2008b)

Pero, a la vez, el compositor deja esta tarea al investigador para que encuentre las respuestas a sus sensaciones, y de ahí colores determinados, porque dice lo siguiente:

Al estar leyendo el poema, para mí fue imaginar y sentir al mismo tiempo un tipo de sensación de que los sonidos se acercaban a los colores, pero creo que tal vez no sea lo más preciso decir color, sino sensación, lo cual no sé por qué la relaciono con el color, pero creo que tal vez descifrada en sonidos esta sensación, se transforma en un color particular, que se ve reflejado en el sonido del acorde. (Ocampo 2008b)

En este comentario se ve la confusión del mismo compositor ante sus asociaciones con respecto al color, pero luego comenta que sí, que en algunos casos puede definir un color determinado: “En el caso del Fa#, yo diría que después de haber descifrado la sensación que produce dentro del acorde formado por la 6,4,3,2,1 cuerdas [cuerdas al aire: 6ª - Re; 4ª - Re ; 3ª - La; 2ª - Si y 1ª -Fa#], diría

que es un color cálido, entre un naranja amarillento, es decir, un sonido calido”. Veremos los colores que le asignan distintos científicos en la tabla [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)]:

	Newton 1700	Finn 1881	Lind 1900	Maryon c. 1920	Rimington 1912
Re	naranja	naranja	naranja	naranja	naranja-carmesí

Encontramos que el sonido Re está representado por el color naranja. Para Scriabin la nota Re es de color amarillo; y para Rimsky-Korsakov, amarillento, como la luz del día [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)]. Y como podemos constatar, este sonido, precisamente, es el que aparece con más frecuencia en la obra en comparación con otros y la mayoría de las veces es la primera nota de cada tiempo.

Desde la afinación de la sexta cuerda en Re (que siempre predomina en un acorde u otra figura musical por ser el bajo más grave), y luego utilizar constantemente la cuarta cuerda al aire, que es también la nota Re, el compositor aborda generosamente este sonido, resaltando de esta manera la presencia del color naranja, sobre todo en las primeras dos partes de la obra, en las que este sonido aparece continuamente: en los primeros diecisiete compases (del 3 al 17, sin contar los primeros dos compases de silencios), del 22 al 31, del 41 al 45, del 48 al 71, etcétera.

Es importante señalar que, como primer paso de su búsqueda, Ocampo decide cambiar la afinación de la guitarra, lo que es poco frecuente y además con el riesgo de que la primera cuerda no aguante la tensión y se rompa: cambia la primera cuerda Mi a Fa#. Rara vez podríamos encontrar una obra en la que se cambia la afinación de la primera cuerda, pero, con la segunda arriba, aún menos. La tercera cuerda también cambia a La; y la quinta, a Sol#, igualmente es un caso muy raro, y la sexta queda en Re (como es habitual). Esta afinación deja completamente “desafinada” la guitarra al tocar, al mismo tiempo, todas las cuerdas al aire; hace que la guitarra adquiera un timbre y un color totalmente distintos a los que nos hemos acostumbrado o a los que conocemos en la guitarra. Es como si toda la obra sonara en otro espacio, donde reinan colores y luces, imágenes y metáforas. Comenta el mismo compositor sobre la afinación:

Para componer la obra, escogí una afinación especial. En principio sabía que me podía traer desventajas, ya que afinar la guitarra es algo un poco delicado, lo que podía terminar en que la obra no fuera muy tocada. Sobre todo, por lo referente al F#, ya que podía romper de forma fácil la primera cuerda. Por otro lado, la afinación común de la guitarra no me daba la posibilidad de plasmar los colores de acordes que había imaginado, ni la posibilidad de usar intervalos de segundas mayores en forma cómoda, ya que estos intervalos eran los que se acercaban a los colores que buscaba. Por esta razón decidí subir la tercera cuerda a un La, para así tener de forma natural un intervalo de segunda mayor.

El F# lo elegí por tres razones: en primer lugar me daba la posibilidad de extender la tesitura hasta un re7, que era una nota que yo escuchaba; en segundo lugar, porque me daba la posibilidad de tener esta nota al aire, lo que enriquece los armónicos de la sexta y quinta cuerda, que ayudan a la sonoridad y, de esta manera, tendría la posibilidad de realizar el acorde del segundo movimiento, con notas al aire, el cual incluye en su estructura dos segundas mayores. En tercer lugar, porque esta modificación me permitía tener más a la mano notas como Sol# y Do# de la primera cuerda. (Ocampo 2008b)

También hay una constante presencia del Sol# (color azul, de acuerdo con la tabla) [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)], como un bajo fundamental a partir del compás 11 hasta el compás 14, luego de nuevo aparece en los compases del 18 al 21 y del 24 al 38, concluyendo con este sonido de color azul la primera parte de la obra y preparando de esta manera la segunda parte dedicada al tema del agua:



Otro factor presente y que también predomina agregando más colores a la obra de Ocampo, es la melodía expresada a través de tres notas redondas con puntillo: Fa#, Do# y La#. Esta melodía aparece desde el compás 8 hasta el compás 10, e igualmente del 15 al 18: tres colores que se unen a la palestra musical: verde azul (Fa#); rojo anaranjado (Do#) y un color entre añil y morado (La#), que crea una disonancia provocada por el intervalo de la octava aumentada entre La# en la melodía y La natural en el bajo:



En los compases 22 y 23 el compositor expone de nuevo la melodía, pero ya en la medida de cuartos: Fa# y Si (resolviendo aquella nota disonante, La#, del compás 10) y Do# y Fa# en el compás 23, jugando casi con los mismos colores de la melodía, con el fondo de color naranja, combinado con el color añil (nota La) y violeta (nota Si) [Wells 1980, en Caivano (1994: 31)]:



Cada parte de la obra *Orígenes* contiene material musical distinto, pero ligado en la temática y estructura general de la obra. El proceso efrástico de transposición está presente en cada parte durante toda la obra: la primera parte representa el viento; la segunda, el agua; la tercera, el viento; y la cuarta, la tierra:

1.- El origen del viento es el silencio ...

$\downarrow = 110$

Real

Scordatura

PPP *PP*

xii

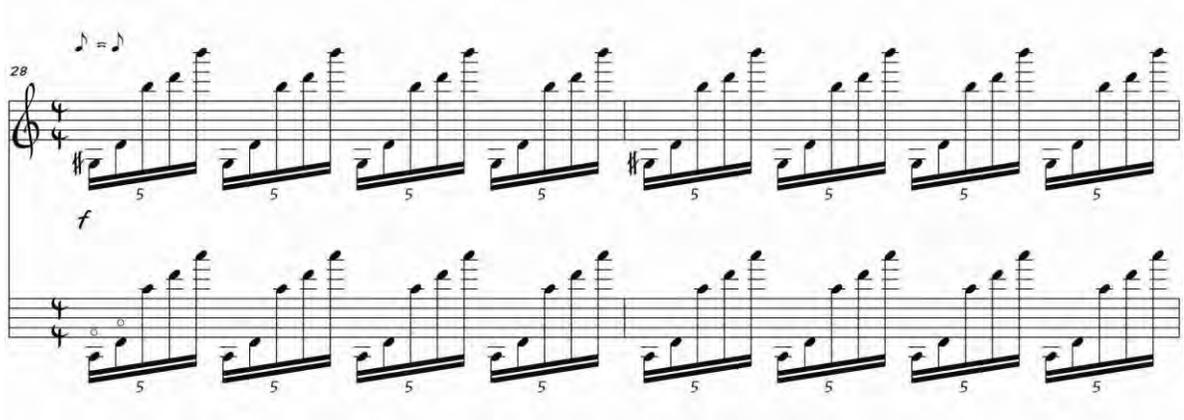
–El origen del viento es el silencio”, así empieza el poema y así comienza la obra musical: arpeggios de octavos en la medida de 12/8 aparecen de la nada, de dos compases de silencios y con un *ppp* (tres pianos), poco común para un instrumento como la guitarra que no es de un volumen fuerte y que va haciendo el *crescendo poco a poco*, sin llegar al *forte*, apenas es un *mf* en el séptimo compás hasta el compás 10, cuando aparece el movimiento cromático en la línea melódica enlazada o escondida en los arpeggios en el último octavo de cada tresillo, evocando la imagen de la aparición del viento: una representación del proceso de transposición ecrástica a partir de imitación y simulación. Es una representación casi icónica que logra imitar el viento con los movimientos cromáticos en la melodía y sin interrumpir los arpeggios; la melodía sube por los semitonos un compás en *crescendo*, de Sol a Si, regresando con el *diminuendo* de la misma forma cromática, de Si a Sol:



También hay evidencia del proceso de suplementación, porque la música extiende la representación del viento hasta mostrar su fuerza y poder, porque el material musical que corresponde al tema del viento sigue desarrollándose hasta llegar al *forte*, algo que no constatamos en el poema que dice:

El origen del viento es el silencio.
 El viento sólo sopla, ese es su oficio,
 y no sabemos el origen suyo.
 Desconocemos también su porvenir.

Así crece la fuerza del viento en la música:



Realmente es una de las obras en las que hay una descripción muy clara de las imágenes que está creando el compositor a partir del poema de Langagne. No tuve que entrevistar a Ocampo para saber en qué compás aparece el viento o, de la misma forma, el agua, el fuego y el tema de la tierra: son procesos de transposición y suplementación muy evidentes. Después de analizar la obra, pedí al compositor que me enviara unos comentarios sobre ésta y no fue nada extraordinario encontrar que sus ideas coincidieran fielmente con mi apreciación. Éstos son algunos de sus comentarios:

Al leer este poema, me pareció que era muy musical, ya que, en principio, nos plantea algo que es parte de la música, el silencio, –El origen del viento es el silencio”. Esta frase determinó para mí todo el caudal de ideas para realizar dicha obra. Así que decido iniciar cada parte de la obra musical con silencio.

La pieza está dividida en cuatro movimientos, en analogía a las cuatro estrofas del poema en cuestión. En dichos movimientos, los tres primeros inician con silencio, al igual que las tres primeras estrofas del poema y el cuarto es diferente, al igual que la cuarta estrofa. La pieza termina con dos compases de silencio, ya que entendí que la estructura del poema es algo cíclico. Aunque admito que puede ser debatible, ya que no soy experto en análisis literario. Más eso es lo que a mí me pareció, por lo que decidí que la pieza, al igual que el inicio, terminara en silencio.

El primer movimiento inicia en forma análoga al primer renglón de la primera estrofa del poema, –El origen del viento es el silencio”, de esta manera inicie y aumenté de manera paulatina la intensidad hasta llegar al tema que lo representa. Trato de interpretar el viento en lo que vendrían siendo los compases 11, 12,13 y 14, y después en los compases 18, 19, 20 y 21. En estos compases trato de imitar lo que dice el segundo y tercer verso de la primera estrofa: –El viento solo sopla, ese es su oficio / y no sabemos el origen

suyo”. Es por eso que sube y baja en forma cromática. Para concluir este primer movimiento, a partir del compás 24 trato de representar lo que dice el último verso de la primera estrofa: —~~De~~conocemos también su porvenir”. Lo cual busqué interpretar con la progresiva disminución de la intensidad de las notas hasta perderse en el silencio, es decir, así como no supimos de dónde vino, tampoco sabemos a donde va ese sonido. (Ocampo 2008b)

Este último comentario refleja otro de los elementos que participa en el proceso de transmedialización ecrástica: la asociación, que refleja pensamientos propios del compositor y que además se refiere al viento con la metáfora: —~~a~~un poco sabemos a dónde va ese sonido”.⁷³

La segunda parte empieza de nuevo con dos compases de silencios y con el verso del poema y luego con un acorde brillante que describe Ocampo así: —El acorde del segundo movimiento para mí tiene un color o, ahora que lo pienso bien, una sensación como brillante, es como una sensación etérea.”

11.- El origen del agua es el silencio ...

♩ = 60

39

Como un arpa
cerca de la boca y con la llema del pulgar

mp

mp

Esta parte, como lo constata la estrofa del poema, está dedicada al agua. Sergio Ocampo crea la sensación del movimiento constante que se logra a través de la monotonía rítmica y melódica que evoca la sensación del correr del agua, confirmando las palabras de Bruhn: —Rhythmic monotony evokes different associations, depending on the context” (Bruhn 2001: 580). Es por eso que el compositor deja toda la estrofa entera dentro de la partitura, pero

⁷³ —La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra” (Lakoff y Johnson, 1993: 41).

distribuyendo los cuatro versos en distintos lugares (y conservando el mismo orden del poema), indicando con precisión a qué parte del poema se refiere cada fragmento musical. De nuevo constatamos el proceso de transposición y suplementación efrástica que, por un lado, es fiel al poema y, por el otro, extiende las sensaciones, como, por ejemplo de sentir el movimiento del agua que no describe Langagne en su poema:

El origen del agua es el silencio.
 Húmedos, ignoramos su destino.
 La vida es su simple consecuencia:
 pocos saben a dónde se dirige.

La imagen del agua en movimiento se logra a través de la repetición de las notas La en la tercera cuerda al aire y la nota Re en la cuarta cuerda, también al aire, que están enlazadas dentro del arpeggio de dieciseisavos y, al mismo tiempo, forman parte de la melodía en los bajos que, más bien, parecen motivos breves y movidos en contraste con la melodía de notas largas (blancas) en la primera cuerda: Do# y Fa#(48, 50, etcétera.) o Re# redonda (compases 56 y 57):

The image shows a musical score for guitar in D major (one sharp) and 12/8 time. The tempo is marked as quarter note = 80. The score is divided into two systems. The first system covers measures 48 and 50, and the second system covers measures 56 and 57. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. The score includes guitar-specific notation such as fingering numbers (e.g., 4, 5) and natural signs (circles) over notes. The lyrics 'La vida es su simple consecuencia ...' are written above the first system.

Podemos ver que Ocampo incluye el verso “La vida es su simple consecuencia”, precisando de esta forma a qué lugar del poema corresponde el material musical, un ejemplo que también nos confirma que esta obra, como habíamos señalado, pertenece a la categoría de la combinación: texto literario y música. Esta combinación del texto y la música está presente en toda la obra, como, por ejemplo, el compás 24 tiene el verso: “Desconocemos también su porvenir...”, del primer cuarteto; o en el compás 44: “Húmedos ignoramos su destino...”, etcétera.

De pronto el agua hace formas de círculos o corrientes más rápidas, como si pasara alrededor de una piedra o cualquier otra asociación podría surgir a partir de estos cambios rítmicos, pero ligada a la imagen del correr del agua. Estas partes están representadas por los treintaidosavos, todos unidos con una ligadura que se ejecuta con movimientos rápidos de un solo dedo de la mano izquierda y que aparecen cuatro veces, de manera idéntica, en el cuarto tiempo de los compases 52, 53, 58 y 59:

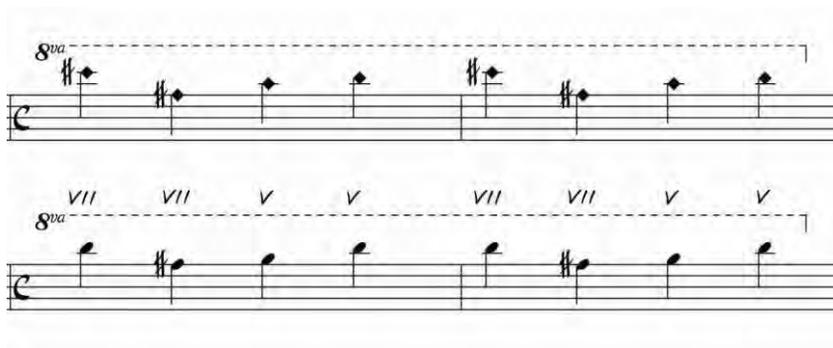


Comenta el compositor:

El segundo movimiento también empieza tratando de imitar el primer renglón de la segunda estrofa del compás “El origen del agua es el silencio”. En este movimiento aparece un acorde, a partir del compás 41, el cual busca representar la consistencia del agua; este acorde tiene la característica de tener dos segundas mayores, las cuales son casi imposibles de realizar en una guitarra con afinación común. En el compás 45 la razón del silencio es por la frase del segundo verso de la estrofa dos “Húmedos ignoramos su destino”. Los compases 46 y 47 son como gotas de agua cayendo y, después, el tema, compás 48, la melodía, que es la simple consecuencia de la música, al igual que en el tercer verso de la segunda estrofa —“La vida es su simple consecuencia”. De esta forma desarrollo la idea, pensando en el agua como movimiento, hasta

llegar a los compases 74 y 75, los que buscan imitar lo que dice el último verso de la segunda estrofa –Pocos saben a dónde se dirige. (Ocampo 2008b)

Para representar la imagen de –gotas de agua cayendo”, Ocampo recurre a los armónicos, un elemento muy explorado en la guitarra, que se usa frecuentemente para representar algo frágil, transparente o el sonido de las campanitas:



Estos elementos, como las gotas de agua o pensar –en el agua como movimiento”, reflejan el proceso de suplementación y asociación, respectivamente, que extienden las ideas y las imágenes del poema y las transforman al mundo musical propio de Ocampo; reflejan la característica de la tercera categoría del modelo efrástico: la transformación.

La tercera y la cuarta partes, igualmente evocan el poema: la tercera representa el fuego e, igualmente, Ocampo deja versos escritos dentro de la partitura:



Los primeros acordes de la tercera parte, de pronto aparecen después de dos silencios; inmediatamente evocan al fuego, una representación icónica del verso: “Brotó de pronto en una noche oscura...” Aquí constatamos la capacidad de la música de representar algo como una sorpresa.

La nota Do#, que es la más aguda, podría verse como de color rojo vino o rojo anaranjado.⁷⁴ Un elemento más que parte de la correlación entre el sonido y el color y que enriquece la palestra musical.

La fuerza y el poder del fuego está representada con los acordes desplazados cromáticamente en *forte*, que nos hacen imaginar su movimiento y las llamas ardiendo (proceso de transposición):



Es lo que comenta Sergio Ocampo con respecto a esta parte:

El tercer movimiento inicia con silencio “El origen del fuego es el silencio”. Una vez pasados los dos compases de silencio entra el acorde con marcado con *fff*, tratando de imitar lo que dice la segunda línea de la tercera estrofa “Brotó de pronto en una noche oscura”. El acorde y el tema subsiguiente buscan representar ese atizar del fuego en la oscuridad. Es este movimiento el que me pidió el Sol# al aire de la quinta cuerda, ya que, al igual que esta estrofa, el Sol# choca con lo que podría decirse es la tonalidad de la pieza y, la afinación escogida para la guitarra. De esta manera el movimiento no tiene un final claro, con la finalidad de llevarnos al cuarto movimiento. (2008b)

La cuarta y la última parte de *Orígenes*, rompe el esquema anterior y ya no empieza con los silencios, como las otras partes. Este cambio igualmente se observa en el poema:

⁷⁴ Véase el —Capítulo 4”, inciso 4.2, p. 75.

El origen de la tierra es diferente.
 El silencio la lleva hacia otra historia.
 El mundo gira solo, inaccesible.
 La piedra nace de la tierra absorta

La cuarta parte de *Orígenes* ya no empieza con dos compases de silencios, sino que empieza inmediatamente al terminar la tercera parte, además con un color oscuro que le asigna el mismo compositor: –En el caso de los acordes del cuarto movimiento su color es oscuro y producen una sensación inquietante” (Ocampo 2008a):

IV.- *El origen de la tierra es diferente ...*

♩ = 90

127

Esta elección de Ocampo, de comenzar esta parte inmediatamente sin recurrir a los silencios, responde fielmente al contenido del poema que cambia también en el cuarto cuarteto (proceso de transposición). El origen de la tierra ya no es el silencio, como lo era con respecto a los orígenes del viento, del agua y del fuego, sino: –El origen de la tierra es diferente”. Argumenta el compositor:

Por último, el cuarto movimiento, al igual que el primer verso de la cuarta estrofa del poema, empieza diferente: –El origen de la tierra es diferente”. Por tal razón, en este movimiento entramos directamente con el sonido, con el bajo de Sol#, que hace un contraste en relación con el color de los dos primeros movimientos, el cual se desarrolla hasta el compás 138 para partir del compás 139, imitar con la intensidad del sonido lo que dice el segundo verso de la cuarta estrofa: –El silencio lo lleva a otra historia”, [...] Continúa con una progresión tratando de imitar la frase: –El mundo gira solo inaccesible”, hasta llegar al acorde del compás 154, el cual trata de imitar el verso: –La piedra nace de la tierra absorta” y, así, dar paso a los dos últimos compases de silencio que terminan con el ciclo de la pieza [...]. (Ocampo 2008b)

Esta transmedialización de la última estrofa del poema, dedicada a la tierra en la música de Ocampo, refleja un proceso de asociación efrástica y pertenece a la transformación, tercera categoría del modelo de Bruhn, pues prácticamente es imposible representar de forma icónica versos como “El mundo gira solo inaccesible” o “La piedra nace de la tierra absorta”.

Como hemos podido constatar, en la obra *Orígenes* hay distintos procesos que participan en la transmedialización efrástica, pero hay uno que prevalece más que todos, el proceso de transposición.

Por otra parte, intentamos acercarnos a la obra desde el fenómeno de la sinestesia. La asignación de los colores a los sonidos que hemos realizado en algunas partes de la obra, podría parecer un tanto arbitraria, aunque partimos de los experimentos científicos, porque estas equivalencias están sujetas a las percepciones individuales y subjetivas de cada uno de los escuchas. Pero sí nos puede servir para conocer, por lo menos, un camino de tantos que existen en el mundo de la sinestesia y que ha dado lugar a muchos temas fascinantes y a la vez compartidos por diversas expresiones artísticas y la ciencia. Y, aunque cada uno de nosotros puede ver o imaginar diferentes colores, o no ver nada, al escuchar esta obra, para mí fue una experiencia nueva interpretar la (con mi guitarra) e imaginar estos colores y, si en algún momento encuentro en la partitura la indicación, como aquella de Messiaen: “tocar color bronce”, no me sorprenderá o espantará esta frase, porque siento estar más preparada o familiarizada con el concepto.

Comentó Raúl Renán (2008) al escuchar la obra de Ocampo: “Vi un color de tono gris azulado que probablemente se produzca debido mi afán por entrar muy fuertemente a la obra. No con el fin de entenderla, sino sentirla en su naturaleza profundamente”.

5. CONCLUSIONES

La poesía sigue siendo una inagotable fuente de inspiración para muchos compositores. En diversas posturas de la espontaneidad de la creación musical nos estamos sustentando en la concepción efrástica, y por ello es muy importante tomar en cuenta el origen, y de ahí el significado de la unión de la poesía y la música. El modelo de la éfrasis musical propuesto por Bruhn nos permite comprender las ideas del compositor plasmadas en la partitura de una forma más profunda y verdadera. Aplicar el análisis basado en el modelo efrástico nos permite, no solamente comprender el complejo proceso creativo de transmedialización de un poema a la música, sino también conocer más a fondo el mundo interior del compositor, sus búsquedas y encuentros al trasladar el mensaje poético al lenguaje musical. Éste, a la vez, exige al intérprete el conocimiento especializado. Conocer la fuente de inspiración, que puede ser un poema, es una ventaja significativa para la comprensión del contexto musical, pero saber reconocer las respuestas del compositor ante la obra poética y de qué forma la transporta a su lenguaje musical, es de un valor importantísimo para el intérprete, quien decide llevar esta obra a la escena.

En la historia de la música ha habido muchos casos de obras inspiradas en la poesía, como las obras de Liszt, Wagner, Scriabin y Debussy que buscaban “una conexión muy íntima con la poesía” (Canedo 2004). Tal vez sería el camino más sencillo de tomar para el análisis una de estas obras, como, por ejemplo, la obra de Debussy, *Preludio a la siesta de un fauno*. Pero la historia ya hizo una gran parte de esta labor, porque son obras reconocidas mundialmente que no permitirían a nadie dudar sobre su valor o importancia, el tiempo lo ha mostrado y la historia las inmortalizó. ¿Qué pasará con las otras obras, las de nuestro tiempo? Sólo el tiempo determinará si van a permanecer. Lo que sí podemos decir, es que la música de Koshkin, Villegas y Ocampo pertenece a nuestro momento histórico y las obras analizadas son de un compositor ruso y dos compositores mexicanos que, además, en caso de los últimos, resultaron ser las mejores obras del

concurso que organizamos en el año 2007.⁷⁵ Por lo tanto, cargo una doble responsabilidad, tanto de analizarlas por escrito como interpretarlas musicalmente. Podríamos hablar de ellas en su sincronía (en su tan actual contemporaneidad) y casi nada diacrónicamente, pero sí, lo que podemos afirmar, es que reflejan las tendencias contemporáneas de nuestro mundo y de ahí el discurso efrástico de nuestro tiempo que fundamenta las palabras de Bruhn en la búsqueda de encontrar para el modelo efrástico también su lugar exacto en el tiempo: “— claim, musical ekphrasis is a distinct and as such much more recent phenomenon” (Bruhn 2001: 554).

La éfrasis musical y la sinestesia (sonido-color en nuestro análisis) son temas que han sido abordados recientemente y se puede decir que inauguran este siglo, cada vez más interesado en el trabajo interdisciplinario. Aunque de alguna manera hemos podido definir algunos criterios para diferenciar las obras efrásticas de las obras que no pertenecen a este género, el debate sigue abierto, porque la poesía sigue siendo la fuente de inspiración y el arte inaugural, junto a la música del Mundo (el Canto de las Musas), para muchos artistas y compositores, y es por eso que la gama de posibles enfoques del proceso efrástico aún está abierto, porque es un proceso vivo en nuestro siglo.

⁷⁵ Proyecto “Poesía en seis cuerdas”. Conaculta-Fonca, 2006-2007.

6. ANEXOS

ANEXO 1
NIKITA KOSHKIN
USHER-VALS

АШЕР-ВАЛЬС

(По рассказу Э. По)

Н. КОШКИН

Lento

Сл. фл.

rit.

[*mp* — *mf*] [*p* — *mf*]

Allegro agitato

[*mp*]

rit. a tempo

I

cresc.

IV

[*ff*] [*p*]

rit. a tempo

[*mf* *cresc.*]

II

III

IV

I

VI

VII

rit.

a tempo

f

mf

dim.

p

pp

cresc.

a tempo

rit.

II

III

II

VIII

VII

VI

V

f

14784

Detailed description of the musical score: The score consists of ten staves of music. The first staff (III) features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The second staff (I) has a melodic line with slurs and a bass line with chords and a forte (f) dynamic. The third staff (VI) includes triplets and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff (VII) shows a melodic line with slurs and a forte (f) dynamic. The fifth staff (rit.) has a melodic line with slurs and a forte (f) dynamic. The sixth staff (a tempo) features a melodic line with slurs and a piano (p) dynamic. The seventh staff (II) has a melodic line with slurs and a piano (p) dynamic. The eighth staff (III, II) shows a melodic line with slurs and a piano (p) dynamic. The ninth staff (VIII, VII) has a melodic line with slurs and a piano (p) dynamic. The tenth staff (VI, V) includes triplets and a forte (f) dynamic.

VIII rit. a tempo
 pp f p
 II III
 dim. rit. II a tempo IV
 cresc. poco a poco
 I
 mp cresc.
 f mp cresc.
 rit. a tempo allarg.
 p cresc.
 rit. a tempo I

This page of musical notation consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and melodic lines, with dynamics ranging from *pp* to *f*. The second staff continues the piece with a *pp* dynamic and includes a *f* dynamic. The third staff has a *f* dynamic and includes a circled '4'. The fourth staff starts with a *dim.* dynamic and includes a *cresc.* and *poco a poco* instruction. The fifth staff begins with a *mp cresc.* dynamic. The sixth staff has a *f* dynamic and includes a *mp cresc.* instruction. The seventh staff starts with a *p* dynamic and includes a *cresc.* instruction. The eighth staff begins with a *p* dynamic and includes a *cresc.* instruction. The notation includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 4, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 0, 2).

Musical staff 1: Treble clef, starting with a piano (*p.*) dynamic. It features a melodic line with a vibrato (*v*) and a ritardando (*rit.*) marking. The tempo is marked *a tempo*. The dynamic changes to *mf* (mezzo-forte).

Musical staff 2: Treble clef, continuing the melodic line with a vibrato (*v*). The dynamic is marked *ff* (fortissimo).

Musical staff 3: Treble clef, featuring a series of chords with vibrato (*v*) markings.

Musical staff 4: Treble clef, continuing the chordal texture with vibrato (*v*) markings. It concludes with a glissando and chromaticism (*gliss. chrom.*).

Musical staff 5: Treble clef, featuring a series of chords with vibrato (*v*) markings.

Musical staff 6: Treble clef, continuing the chordal texture with vibrato (*v*) markings. The dynamic is marked *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

Musical staff 7: Treble clef, featuring a series of chords with vibrato (*v*) markings. It includes a *rit.* marking and a *ff* (fortissimo) dynamic. The number 14724 is printed below the staff.

a tempo

p

dim.

a tempo

rit.

p

mp

Cresc.

14784

First musical staff, treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic marking. The music consists of a series of chords and single notes.

Second musical staff, treble clef, continuing the chordal texture. A *cresc.* (crescendo) marking is present.

Third musical staff, treble clef, featuring a *ff* (fortissimo) dynamic marking and a *Bartok pizz.* (Bartok pizzicato) instruction. It includes a *vibr.* (vibrato) marking over a note.

Fourth musical staff, treble clef, continuing the *ff* dynamic and *vibr.* markings.

Fifth musical staff, treble clef, continuing the *ff* dynamic and *vibr.* markings.

Sixth musical staff, treble clef, continuing the *ff* dynamic and *vibr.* markings.

Seventh musical staff, treble clef, featuring a *rit.* (ritardando) marking and multiple *ff* dynamic markings. It includes *vibr.* markings over several notes.

Eighth musical staff, treble clef, concluding the passage with *ff* dynamics and *vibr.* markings. It includes performance instructions: *Op. n. XII*, *Op. n. XIX*, and *gliss. XIX*. Circled numbers 1, 2, and 6 are placed above specific notes.

V VII Φ п. XII V VII
 XII VII XII VII XII VII XII VII

rit. VII a tempo rit.

rit. a tempo

meno mosso mp

a tempo pp dim. dolce

Φ п. 12 PPP lontanс

pizz. piú pp

ANEXO 2
FRANCISCO VILLEGAS
LA ROSA DE LA VIDA
(DEL CICLO *ENTRE EL CIELO Y EL MAR...*)

V. La rosa de la vida

F. Villegas

Andante calmo

mp misterioso

mf

f

p sub

f

31 *C^o VII*

ff *cresc.*

37 *mp* *delicato* *cresc.*

43 *f*

47 *animato sempre*

51 *Tempo I* *ff* *rit.* *p*

56 *mf*

61 *expressivo*

65 *piu lento* *mf* *200 4 3*

C^o = Ceja ficta (dejar resonar la primera cuerda)

ANEXO 3
SERGIO OCAMPO
ORÍGENES

ORIGENES

Sobre el poema de Eduardo Langagne
"Otros orígenes"

Sergio Ocampo

1.- El origen del viento es el silencio ...

♩ = 110

Real

Scordatura

PPP

PP

xii

6

P

mp

mf

9

12

15 $\sharp C$ $\frac{3}{4}$ mf

17 $\sharp C$ $\frac{3}{4}$

19 $\sharp C$ $\frac{3}{4}$

21 $\sharp C$ $\frac{3}{4}$

23 $\sharp C$ $\frac{3}{4}$

Loco

Desconocemos también su porvenir

24

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. The instruction *poco accel.* is written below the first measure of the upper staff.

26

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth and sixteenth notes. Circled numbers 3 and 4 are placed above certain notes in both staves.

28

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes, marked with a forte *f* dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes. A tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$ is written above the first measure of the upper staff. The number 5 is written below the first note of each measure in both staves.

30

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes, marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line with eighth notes.

32

mp 6 6 6 6

p *pp*

33

p *pp*

pppp

35

pppp *pppp*

rit.

37

p *pppp*

II.- El origen del agua es el silencio ...

♩ = 60

39

Como un arpa
cerca de la boca y con la llema del pulgar

mp

rit.

mp

A tempo

Humedos ignoramos su destino ...

44

rit.

VII VII V V VII VII V V

♩ = 80 La vida es su simple consecuencia ...

48

rit.

50

rit.

52

Musical score for measures 52-53. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. A circled number '4' is present in the first measure of the lower staff.

54

Musical score for measures 54-55. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. A circled number '4' is present in the first measure of the lower staff.

56

Musical score for measures 56-57. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. A circled number '4' is present in the first measure of the lower staff.

58

Musical score for measures 58-59. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a bass line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. A circled number '4' is present in the first measure of the lower staff.

60

p

62

64

mp

66

mf

68

69

70

$\text{♩} = 70$

Pocos saben a donde se dirige

71

Marcado

93

Musical score for measures 93-96. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. Both staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The key signature has two sharps (F# and C#). The bottom staff includes a bar line with a fermata and a 'p.' dynamic marking below it.

97

Musical score for measures 97-100. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes. The bottom staff includes a bar line with a fermata and a 'p.' dynamic marking below it. Circled numbers 2 and 4 are placed above notes in the bottom staff.

101

Musical score for measures 101-106. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes. The bottom staff includes a bar line with a fermata and a 'p.' dynamic marking below it. Circled numbers 3 and 4 are placed above notes in the bottom staff.

107

Musical score for measures 107-110. The top staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes. The bottom staff includes a bar line with a fermata and a 'p.' dynamic marking below it. Circled numbers 3 and 4 are placed above notes in the bottom staff.

111

Musical score for measures 111-113. The score is written for two staves in a 7/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamic markings of *p*.

114

Musical score for measures 114-116. The score is written for two staves in a 7/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). Measures 114-116 feature a triplet of eighth notes in the upper staff, with a dynamic marking of *fff*. Measures 115-116 continue with the rhythmic pattern from the previous system.

119

Musical score for measures 119-122. The score is written for two staves in a 7/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The music continues with the rhythmic pattern of eighth notes and chords, with dynamic markings of *p*.

123

Musical score for measures 123-126. The score is written for two staves in a 7/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). Measures 123-124 continue with the rhythmic pattern. Measures 125-126 feature a melodic line with triplets in the upper staff and a dynamic marking of *p*. The lower staff has circled numbers 2 and 3, likely indicating fingerings.

IV.- El origen de la tierra es diferente ...

♩ = 90

127

Musical score for measures 127-128. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include 'f' and 'p'.

129

Musical score for measures 129-130. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a melodic line with eighth notes and triplets. Dynamics include 'f'.

131

Musical score for measures 131-132. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include 'f' and 'p'.

133

Musical score for measures 133-134. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a melodic line with eighth notes and triplets. Dynamics include 'f'.

135

Musical score for measures 135-136. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a melodic line with eighth notes and triplets. Dynamics include 'f'.

137

f *p*

El silencio la lleva a otra historia

139

pp

142

poco accel.

144

fff

146 El mundo gira solo inaccesible

Ligero y virtuoso.
mf *accel.*

148

150 *Loco*

f

152

154 La piedra nace de la tierra absorta.

ANEXO 4

SERGEY RUDNEV

SUITE ON PERSONAGES FROM ALEXANDER PUSHKIN'S FAIRY TALES

Suite on Personages from Alexander PUSHKIN's Fairy Tales

I. In the Lukomorie (Fairy Realm) Land

I. У Лукоморья

Sergei RUDNEV

"И там я был, и мед я пил,
У моря видел дуб зеленый;
Под ним сидел, и кот ученый
Свои мне сказки говорил."

"I was among them, and drank the mead,
I saw an oak green at sea,
The learned Cat sat under it
Telling his tales to thee and me."

Rubato

Arm. XII

Arm. XII

5

7

10

12

Andante pastoso

© Sergei RUDNEV, 2002

Musical score for guitar, measures 16-34. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Measure numbers 16, 20, 24, 28, 32, and 34 are indicated at the beginning of their respective staves. Roman numerals (II, III, IV, V, VI, VII) are placed above the staves to indicate chord positions. A circled '3' appears in measure 17, and another circled '3' appears in measure 34. The score concludes with a double bar line and a circled 'C' at the end of the final staff.

II. Swan Princess, Barcarolle
II. Царевна-Лебедь. Баркарола

"Снова князь у моря ходит,
С синя моря глаз не сводит;
Глядь - поверх текущих вод
Лебедь белая плывет."

"By the sea the Prince keeps walking
Looking steadily at the waves.
Lo! Aloft the running waters
The Swan of White appears to bathe!"

Andantino con grazia

The musical score is written for a single melodic line in 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as "Andantino con grazia". The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 1, 5, 9, 13, 17, and 21. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various ornaments such as trills and grace notes. Roman numerals (I, IV, V) are placed above the staff to indicate chord positions. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

25

29

33

37 *sul pont.*
mp

41

45 *con pedal.*

49

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, consisting of seven staves of music. The first staff begins at measure 25. The second staff begins at measure 29. The third staff begins at measure 33. The fourth staff begins at measure 37 and includes the instruction *sul pont.* and the dynamic marking *mp*. The fifth staff begins at measure 41. The sixth staff begins at measure 45 and includes the instruction *con pedal.*. The seventh staff begins at measure 49. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings such as *mp* and *con pedal.*.

53 *rit.* *II a tempo*
pp

57 *II*

61 *V* *III*

65 *Am.*

69 *rit.* *a tempo*
cresc.

73

77 *II meno agitato*

81 II

85 IV *f*

89 VII *rall.* *p i m* *sub.p*

93 IV

97 VII

101 *Arm. XII* *Arm.* *pp*

III. A Certain Kingdom, A Certain Realm. (Prince Gvidon)
III. Тридевятое царство (князь Гвидон)

"Остров на море лежит
 Град на острове стоит
 С золотыми церквами,
 С теремами и садами."

"In the sea there lies an island
 On the island there stands a city.
 The golden cupolas of churches crown it,
 Nice orchards and palaces surround it."

Marciale

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/8 time. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 21 measures. Measures 1-4 are marked with a first ending bracket. Measures 5-8 are marked with a second ending bracket. Measures 9-12 are marked with a first ending bracket. Measures 13-16 are marked with a second ending bracket. Measures 17-20 are marked with a first ending bracket, and measure 21 is marked with a second ending bracket. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mf* and *ff*. There are also circled numbers 5 and 6 below some notes, likely indicating fingerings. The word "Amu." appears at the end of measure 17.

25

29

33

Deciso
37

42

47

51

55

59 *sf* *Am*

62 *imp* *Am XX* XIX XX XII XX

66 XXIV XXVII XXIV XIX XX XIX XX XII XX

70 XXIV XXVII XXIV XIX XX XII XIX

74 XXII XXIV XXIV XXVIII XII VII 1. VII XII *pedal.*

79 XII XX 2. XII VII XIX

* Стоящие флажолеты (октавой выше)
 * Complex flagolets (octave higher)

83 XIX XXVIII XXIV XIX XXVIII 1. XXIV XIX

87 2. XXIV VII XII IX VII XII

91 1. V 2. XIX XXVIII

94 XXIV XIX XXVIII XXIV XXXI XXIV

97 XIX XXVIII XXIV XXXI XXIV XIX XXVIII

100 XXIV

pizz

IV. The Princess' Dream

IV. Сон царевны

"В той поре во тьме печальной
Гроб качается хрустальный,
И в хрустальном гробе том
Спит царевна вечным сном."

"In that cave in darkness sorrowful and dead
The crystal coffin is forever swinging,
And there asleep in her eternal bed
The Princess Beautiful is dreaming."

Recitativo cantabile

mp

5 6

5

rit.

9

sf

13

sub. p

dim.

17

mp

Leggiero con pedal

Arm.

21

mp

Arm.

* Флажеолеты исполняются правой рукой.
 * Flageolets performed by the player's right hand.

** Противоположно звучащая часть струны от прожатого мизинцем лада (5). Звук извлекается указательным пальцем левой руки.

** The oppositely sounding part of the string due to the fret pressed by the little finger (5). The sound is plucked by the index finger of the player's left hand.

8

45

Arm.

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 45-48. Fingerings: 7, 9, 8, 3, 6, 5, 6. Includes an 'Arm.' marking and a slur over the first two measures.

49

Musical staff 49-51: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 49-51. Fingerings: 7, 9, 8, 7, 6. Includes a slur over the first two measures.

52

Musical staff 52-54: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 52-54. Fingerings: 8, 7, 9, 11. Includes a slur over the first two measures.

55

mp

Arm.

Musical staff 55-59: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 55-59. Fingerings: 11, 3, 4, 2, 4. Includes an 'mp' dynamic marking, an 'Arm.' marking, and a slur over the first two measures.

60

Arm.

Musical staff 60-64: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Measures 60-64. Fingerings: 3, 6. Includes an 'Arm.' marking and a slur over the first two measures.

V. The Priest and Balda

V. Поп и Балда

"С первого толка
Прыгнул Поп до потолка..."

"Given the first flick
The Priest jumped high to reach the sky,
Given the second and third flicks
He bit his tongue and lost his mind."

Vivo

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure contains a triplet of eighth notes with fingerings 2, 2, 1. The second measure has a circled 2. The third measure has a circled 2 and a circled 1. The fourth measure features a triplet of eighth notes with a fermata over the final note. A Roman numeral III is placed above the staff.

Veloce con rigoroso

Musical notation for measures 5-9. The tempo is *Veloce con rigoroso*. The dynamic is *mp*. Measure 5 starts with a *pizz* (pizzicato) marking and a circled 3. Measures 6-9 show a melodic line with various articulations and dynamics. A Roman numeral III is placed above the staff.

Musical notation for measures 10-12. The tempo is *simile*. Measure 10 has a circled 6. Measures 11-12 feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A Roman numeral III is placed above the staff, and a Roman numeral VIII is placed above the staff in measure 12.

Musical notation for measures 13-16. The lyrics "a m i" are written above the staff. Measure 13 has a circled 6. Measures 14-16 show a melodic line with various articulations and dynamics. A Roman numeral III is placed above the staff.

Musical notation for measures 17-19. The lyrics "u m i" are written above the staff. Measures 17-19 show a melodic line with various articulations and dynamics.

Musical notation for measures 20-22. The lyrics "m i i" are written above the staff. Measures 20-22 show a melodic line with various articulations and dynamics. A Roman numeral II is placed above the staff.

23 III *p*

25 *p* *rall.* III V *ff*

29 *a tempo*

33 *ff*

37 **Con severita** *ff*

41 *quasi dialogo* *sub. p* *ff*

45 *mp gliss.* ③ ② ② ③

* Удар по обечайке сверху средней фалангой большого пальца. Одновременно проводится "арpeggiато" от ⑥ струны к ① возле верхнего порожка.

* Hit the guitar side by the middle part of thumb. Simultaneously "arpeggiato" from ⑥ to ① string by index finger near the upper threshold.

Golpe

49 *p* *sf* *f*

54 *sf* *con vibr.* ② ③ ④

58 ② ③

63

67 *am i m i* VIII VII *p* *sf*

71 *sf* *pizz* ① ③ ②

74 *sf* *p* *f* *Am.VII* *V*

ANEXO 5

ITZAM ZAPATA

LA ESTRELLA LLORÓ ROSA

II: La estrella lloro rosa

Itzam Zapata P.

Tranquilo, poético, sonando la estrella $\text{♩} = 50$

Gtr. 1 *mf* *cresc.* *stringendo*

Gtr. 2 *mf*

Lento, tristemente $\text{♩} = 40$

Gtr. 1 *affretando un poco* *p* *mf*

Gtr. 2 *mf* *sonoro* *p* *mf*

Tempo Primo

Gtr. 1 *con delicadeza*

Gtr. 2

Lento, tristemente $\text{♩} = 40$

Gtr. 1 *sffz* *dramático* *mf*

Gtr. 2 *f* *mf*

Expresivamente, con una sensación acariciante

15

Gtr. 1

molto ritardando

poco piu lento

pp

pp

pp

$\text{♩} = 40-45$

18

Gtr. 1

Gtr. 2

mf *molto cantabile*

21

Gtr. 1

Uniforme, estelar

pp

mf

Gtr. 2

bien articulado

22

Gtr. 1

Gtr. 2

23

Gtr. 1

Gtr. 2

24

Gtr. 1

Gtr. 2

25

Gtr. 1

Gtr. 2

f *ff* *f*

27

Gtr. 1

Gtr. 2

ff *ff*

29

Gtr. 1

Gtr. 2

pp *p*

tiernamente, con speranza

33

Gtr. 1

molto cantabile

Gtr. 2

3 *calando*

36

Gtr. 1

f

Gtr. 2

ff

piu calmo sostenuto

12/16 2/4

39

Tempo Primo

Gtr. 1

Gtr. 2

43

Gtr. 1

Gtr. 2

47

Gtr. 1

Gtr. 2

Stesso tempo

marcato

3

51

Gtr. 1

Gtr. 2

poco rit.

55

Gtr. 1

Gtr. 2

amplamente

59

Gtr. 1

Gtr. 2

tr.

3

63

Maestoso ♩. = 40-45

Gtr. 1

Gtr. 2

molto ral. morendo

p cresc.

ff

fz

p

ff

67 $\text{♩} = \text{♩}$

Gtr. 1 *mp* *meditativo* *affretando un poco* *ppp* *molto rit.*

Gtr. 2 *mp* *ppp*

72

Gtr. 1 *acell. y cresc. muy lentamente* 3

Gtr. 2

79

Gtr. 1 3 3 3 3 *ff*

Gtr. 2 *ff*

83

Gtr. 1 *p* *Calmo* *rit.* *pp*

Gtr. 2 *p* *pp* *pppp*

ANEXO 6

NADIA BORISLOVA

LA FLOR RECUERDA A LA LLUVIA

La flor recuerda a la lluvia
The flower recalls a rain

Nadia BORISLOVA

Andante

(6) - Re

mp

5

mf

9

dim.

13

rit. **Agitato**

Fine *p*

16

crec. *mf*

19

ppicc.

©Nadia BORISLOVA, 2001

22 *f* *sub. p* *poco a poco cresc.*

25 *ff* *Arm.11* *Arm.12*

28 *rit.* *a tempo* *ff* *riuord.* *Arm.11* *Arm.10*

31 *Allegro moderato* *dim.* *Arm.7*

34 *p con dolcezza*

37

40

43

46 *poco a poco cresc.*

49

52 *ff* Arco 12 Arco 32 *dim.*

55 *mp* Arco 5 Arco 7

57 *cresc.* *f*

60 *mp*

63

66 *rit.*
Arm.11 Arm.7

69 *a tempo*
p

72 *cresc.*

75

78 *mp*

81 *dim.*
Arm.12

Toccare da capo al Fine

ANEXO 7

VÍCTOR TOLEDO

ROSAGRAMAS DE MANUEL CONTRERAS

El color de esta rosa es un misterio
nació blanca sin espinas,
tocada por el sol se abrió dorada,
cuando alcanzó su madurez
la aurora la besó y la sangró.
Parece que en ella todo es al revés:
al cielo lo absorbe con su olor
y nitrato de plata del espacio
graba el alma vital y del topacio.

Yo me pregunto si ella será un diario
que a diario escribe un ser secreto
y me tiene en sus páginas sujeto.
Y así como el amor y la amistad
parecen ya palabras muy gastadas
no así para esta perla nebulosa

que los engarza
en su secreta

poza

*Yo
tam
bi
én
ha
blo
de
la*

rosa.

When

*I
lie
on*

*the
ground/*

*I
rise
flu
shed
as
a
rose
in the
morning*

Una rosa osa y goza poderosa
desafiar las caderas de mi hermosa,
ya sabrá que su luz maravillosa
la huelo si se me abre aquella moza.

La rosa es más altiva que la cosa
si más cerrada aflora esplendorosa
sudorosa galaxia mariposa
que inclinada es cascada pretenciosa.

Preciosa me hizo un guiño con su poza
y yo no quiero extraviarme en esa losa
me preocupa que me ahogue con su roza.

Ociosa me dio un vértigo de diosa
parece que he quedado
en su sonrisa
hincándole mi lanza
pomarroza*.

**Fruto del
yambo
(como
el pie
de la
poesía
griega),
árbol
antillano
de la
familia
de
las
mirtáceas.
Entre
y
Manzana
Guayaba
que sin
embargo
sabe a
rosa.
Abunda en
Córdoba,
Veracruz.*

**Una rosa me pide hacer Laudera
Será copa escanciada por el sol
Elevada de lo hondo de la tierra
Por la mano que guarda la caída
De la lluvia de luna (menta y mar).
Pidió lago de aroma florecer
Y las hojas las hago con los ojos,
Labios, palabras *alanocheser*.
Al tallo, para sostener al aire,
Su elocuente -rasgada- transparencia
Sumo las once garras del dragón.
Los pétalos del cielo y de las nubes
Con besos de la aurora ensangrentada.
Y la raíz del verbo
esta-ya hecha.**

*Una
Rosa
Es
Una
Rosa
Es
Una
Rosa*

*Aquí
no suceden cosas
más trascendentes
que las rosas*

*¡No
Le
To
ques
Ya
Más,
Que
Así
Es la
Rosa!*

**Es
la rosa de la risa
en el rizo del azor**

**Es el pétalo la pluma
y la espina el espolón
es la garra de la espuma
y su pico el farallón
no es la rosa de la prisa**

**son los pétalos
que caen**

**los instantes que gotean
el oleaje de la mar
lance de hojas en balanza
baladanza va**

**la danza
de la**

**are
na
en
la
bo
te
lla/
son**

**los
sueños
en el río/ el**

**ro
cío
de
los
as
tros/
en
la rosa
eter**

nidad

Perfecto es el soneto como rosa
De inmaculada geometría surgida
Pues sola ola forma es la Belleza
De modos tan distintos florecida:
Refleja en cifra eco oro era aurora,
En el tronco con senos de sirena
Náufrago en el solar acero de la acera
En la cadera que con su falena
Fragante río de luz a aquella calle
Imprime para siempre irrevelable:
A mayor elocuencia en la Belleza
Mayor mudez o balbuceo a la lengua
Mas forma verdadera es a la Idea
Como ésta misma
encarnación
de Dea.

La

ro

sa

arr

iba

...

al

tu

ra,

No ola, no ala...

el puerto al

bote.../ de

las

tre

só

lo

de

flo

te,

Des

carga

da de fi

gura...

La rosa del aire es una ola
Detenida instantánea en el presente
La eternidad encierra ella tan sola.

Su perfume del cielo es un presente
Que destapa la caja de Pandora
El sentido de todo se presiente.

La ola del aire es una rosa
Vía Láctea que gira en el aroma
Y el ombligo del cosmos
nuestra diosa.

*Hic
ja
cet
in
tu*

*Silvestres
trepadoras floribundas
Grandifloras rastreras híbridas
espinosísimas inglesas damascenas
gálicas chinas musgosas
almizcladas*

*mu
lo
ro
sa
mun
di
no
rosa
munda**

**Aquí yace la Rosa del mundo (Rosamunda), más no la rosa pura.*

**Rodo
dáctila
tu laberinto**

**Del perfume es el oído
Se oye el aroma del mar
Cuando los ojos te rozan.**

**Ojo que hacia dentro abre
Su fragancia más rotunda
En tu inicio el universo
Ha escondido el paraíso.**

**Pues si oigo con la vista
Si palpo con mis papilas
Si con el escucho olfato
Saboreo con el oído
Y huelo con mis pupilas**

Cuando

**Encuentro de nuevo el tacto
Que me lleva hasta el origen
Del contacto más profundo
el mundo estaba abierto
En un ósculo cerrado.**

En-car
nada
rosa
lágr
mas
de
ané
mona

En la gota de rocío
Agota el tiempo
Al caserío

Rosa de rocío
Escurre en tu entrepierna
Sudor del río

eres
san
gre
de A
donis
y más
pro
funda
mente
de A
frodita

Caracola varada en el aire
La rosa

Al acercar el oído de mis ojos
El caracol inocente del origen
Te adentras en el mar
Conmigo

Al escuchar la voz de tu perfume
El terciopelo sedoso de tu gineceo
Y el soberbio equilibrio de tu talle en la nada

(que talla
desgarrando al aire
con falo de sangre)

Caracola varada en la nube
Floresiendo

*A
ro
sa
u*

*y la rosa
cayó*

*en las garras
del azor*

*pa
la
na
la
pu
a*

zora

**Yo sólo sé de un triángulo divino:
La rosa roja el ruiseñor y el vino.
Y sólo sé de un círculo tan hondo:
La orquídea, el colibrí y el hongo.
Rosa, eres tú el umbilical cordón
Que nos une de nuevo con el Don.
La orquídea es la mayor inteligencia
Del planeta sonriendo en nuestro suelo.
Engarza el colibrí al canto mar y vuelo
Y el hongo la embriaguez de la ascendencia
Uno en la flor, el ruiseñor y el vino
La rosa así devino azor divino.
La luz marina sangre de la esencia
Y el hongo celestial
un mar supino.**

**La
Ro
Sa
Es
Esa
Lla
Ga,**

Las rosas en el día
Son brazas que recuerdan:
En la noche más oscura
Arde la hoguera

El tiempo es el río
con su coraza/ desgarrada
por la lanza de la rosa

**Es
Esa
Lla
Ma,
En
La
He
Ri
Da
Que
Somos
Para el Cosmos**

CLAROSCURA ROSA

Como esas rosas negras de tu pubis
Guardan un luto para cada orgasmo
Y cubren a la Flor que es rara uvis
-Volcán que vuelca el alba en albo espasmo-:
Pétalos son tus ci en piernas abiertas
Alas con las que emerjo al paraíso:
En lago aflora -clí tor- de estas puertas
El cíclope -lu na- de universo
Centifolia ma rina y mariposa
Por capullos noc turnos en tenebras.
Y estrellas en la ingle sudorosa.
Y celebras, un galope de cebras
En el monte ane gado por la Rosa:
Ese oscuro prendido/
en blancas
heb
ra
s

Cabalgando caba **llo de San Jorge**
Vislumbro ya el dra **gón que arroja fuego**
Y mientras desen **funda con coraje**
Cabellos, sándalo, **sandalias y ropaje**
No me con-funda **con la lanza ruego**
Terrible entonces **abre su secreto**
De doncella que **secreta tal deseo:**
Convertirme en Mi **notauro y en Teseo**
Muy adentro de su **gruta hay un ojo**
Y es herida que me **hiere y enardece**
Con nardos o con **dardos a su antojo**
Cual luz en su entre **pierna se aparece**
Con rojo manto de **húmedas estrellas**
Gloriosa el hada **virgen Guadalupe.**

Entre rosas Mari **nas y querellas**
Telúricas **el cielo**

Lava Escu

Pe:

Sier

pe

Dra

gón

Pi

tia

Pi

Tón

Pi tia (((beber: en
ruso)))

to
ni sa

(((agua: en didzhazá)))

O

rá

cu

lo

Ho

ra

Mu

sa

Nin

Fa

Ha

da

Vír

Gena

Vír

Gen

Resulta que la *a* es una rosa
 que se @ cuando el sol la toca
 con sus dedos: manantial y roca.
 Su perfume es la esencia de la forma
 Y en las ramas de ese tipo nos toca!
 Remedia que en la O brilla en espiral

La rosa de la luz
 Si ha
 Rosa en el pozo del ojo
 Y en la vida y en la muerte

Húmeda rosa de tres pétalos
 de rosa atornillada
 Rosa húmeda de cinco pétalos

Two red roses

Por qué cantáis la rosa, oh Poetas!

across.

Hacedla florecer en el poema...

the moon

La rosa azul de blancos pétalos

En el cielo y en el mar.

La Tierra rosa azul en los labios de la rosa oscuridad

Y la rosa de la vida en la rosa de la muerte en la rosa eternidad

EPÍLOGO

Víctor Toledo

Para Manuel Contreras, la rosa es símbolo del sexo femenino, de la virgen, del mar, del vino, del universo, del verso único, de la unidad de lo celeste y lo terreno, de un laberinto que contiene el mapa (y la forma) para penetrar a una biblioteca maravillosa, al Libro y al mismo Paraíso. Arquetipo de lo más puro y erótico y, más que de la ironía de la belleza efímera (como en Sor Juana y Quevedo), de la transgresión de todos los límites y del tiempo: por medio del instante en que la Verdad de esta belleza florece iluminando la eternidad (como en Hafiz, Hayyam y Rilke).

En la creación de los *Rosagramas* se urden las teorías de la poética de la Sincronicidad (recordemos que ésta es una coincidencia significativa que revela un destino y un renacimiento, donde cronos y el azar no existen), la de las Ideas Perfectas de Platón y las Correspondencias de Baudelaire: para una sola trama.

La Sincronicidad porque en su vida hay dos rosales fabulosos: el primero florece, en cada rama, de ocho a diez rosas donde debía brotar sólo una (entropía del trópico como el Árbol del

Tule): en la noche se llena de estrellas y en el día de un color sangre especialmente llamativo: faro, ave de la aurora y nave de su adolescencia.

El segundo es un rosal sin espinas (según San Ambrosio, surgieron después del pecado original y en el Paraíso no existían) que su madre transplantó de Villa Verde, Veracruz (de donde es originario Contreras, poeta de la “inocencia visionaria”). Cuando él lo rescató de su olvido en un rincón de su jardín (que para los árabes está íntimamente relacionado con el Edén: el *Fâra ‘dîs* Terrenal, el *Yanna*), empezaron a brotar las rosas y paralelamente los poemas-rosagramas.

La esencia de la poesía es el retorno al Paraíso donde el tiempo no importa, y por esto, éste se estrella —deshecho— en las palabras: de ellas surge la realidad.

Para eso se hizo el Paraíso: notemos que el hebreo **Pardes**: Paraíso (rosa-palabra) es el acrónimo, en sus iniciales, de las cuatro formas tradicionales de interpretación de la *Toráh*: literal: **Pésaht**, alegórica: **Rémez**, hermenéutica: **Derash** y mística: **Sod**.

A estas rosas que fluyen en la grama, las creó después de rescatar la dorada centifolia sin púas: cada vez que escribía un poema sobre la flor, brotaba una rosa y ella daba lugar a otro texto, a otra textura, a otro tejido.

Sólo en una ocasión le salieron algunas espinas al rosal, cuando sufrió la traición de alguien que creyó su amigo, pero pronto se recuperó y continuó creyendo aún más en la amistad, entonces a la divina diva, a la adivina, le desaparecieron las garras del dragón.

Primero eligió la forma clásica, que comúnmente se utiliza en español para cantar a la rosa, aparte de la décima: el soneto (equivalente por su perfección redondeada, su aliento y su perfume, su poderoso simbolismo contenido), luego, al centrar los versos de esta estructura –por

intuición- notó que se convertían en la corola y cáliz, y que la línea, que la gota de semen sangriento de Adonis tomaba, tenía que ver con el contenido, por ejemplo: el poema sobre la rosa y el vino tiene forma, además, de copa: la rosa sexual (en color), de escorpión gineceico: la del ombligo de la diosa, de tierno botón. En otra caen los pétalos de los vocablos. La caracola-rosa varada en el aire, abre un velamen de carabela. La penúltima hace de las negras letras, los bellos vellos púbicos de la «rosa en la entrepierna de las mujeres». La primera es una rosa-lirio azul pues refleja el arcano y la pureza, en la última, una hoja-boca guiña un ojo. Así, la particularidad del dibujo exigió también su propio color simbólico.

Como en la naturaleza ninguna forma se repite exactamente, ninguna flor puede ser igual a otra (según la teoría del caos y los fractales), el poeta —como Hafiz— decidió en la mayoría de los sonetos-rosas romper un poco la simetría métrica, introduciendo un verso de trece sílabas, o de menor cantidad, para dar más variación a los endecasílabos de los sonetos —rítmicos pétalos de las corolas y los cálices.

Muy poco se cultiva el caligrama en México, y en español en general, transplantado sobre todo por Tablada, después trabajado en unos cuantos disparos estridentistas, y algunos contemporáneos, Manuel Contreras coincide con el japonista en su afición por el Oriente (identifica los signos olmecas con los pictogramas de la dinastía Shang: origen de la escritura china). Pero sobre todo las rosas de Kali son un intento —contradictorio como su esencia— por unir mística, eros, gráfica, música, color, palabra, ritmo, y olor: la sinestesia es otra llave picaporte -picaflor- que despierta los sentidos al absoluto, al asombro y al Origen.

Además había sido antologado —sin saberlo— en un poemario alrededor de la flor en lengua castellana (*La Rosa Escrita* de Francisco Hernández —homónimo del gran naturalista

colonial). Hubo libros que lo espinaron deliciosamente: *Les Roses* de Rilke, *Le Roman de la Rose*, *Rosas y otros tigres* de Eduardo Lizalde, *La Rosa Transfigurada* y el *Centro sin Orilla* de Ernesto de la Peña, *La rosa de la espinela* de Martín Adán, etc., y muchos versos y poemas famosos sobre la rododáctila (de Heaney, Pellicer, Huidobro, Borges, palindromas rusos (*a rosa upala na lapu azora*), Juan Ramón Jiménez, William Morris, etc.) que pasan a formar —como citas— tallos y hojas. En estas rosas —sincrónicamente— no hay espinas.

En la Rosa está guardado, decíamos, el secreto, la llave, la alquimia del Paraíso y éste, es su puerta en la tierra: he ahí su gran elemento transgresor —su secreción— que identifica plenamente su símbolo con el de la Poesía. Por eso Coleridge puede cuestionarnos afirmativamente acerca de la realidad del sueño que demostraba la existencia del Edén, si al despertar, surgiéramos con una rosa de éste.

Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,

7. BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTRÁN, Mauricio 1998. –El *Prometeo* de Scriabin: ¿Arte, religión, filosofía...?”, *Pauta*, núm. 67, 65-73.
- BLOCK, Lenore s. a. —Comparative Tone-Colour Responses of College Music Majors with Absolute Pitch and Good Relative Pitch”, en *SAGEJOURNALS Online*. Disponible en <<http://pom.sagepub.com/cgi/content/abstract/11/2/59>>. (Consulta: 02/08/2009.)
- BORISLOVA, Nadia (edición e interpretación) 2007. *Poesía en seis cuerdas. Música para guitarra de jóvenes compositores mexicanos sobre la poesía contemporánea mexicana*, CD incluido. Conaculta-Fonca. Puebla: Fomento editorial de la BUAP y Suecia: Syukhtun Editions.
- BORISLOVA, Nadia 2003. *Under the Influence of Poetry*. Quebec: Les Productions d'OZ, Bibliothèque Nationale du Québec.
- BORISLOVA, Nadia 2001. *La flor recuerda a la lluvia*. Roma: VP Music Media.
- BRUHN, Siglind s.a. –Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis”. Siglind Bruhn's Personal Home Page, disponible en <<http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>> (Consulta: 18/06/2009.)
- BRUHN, Siglind 2008. –Siglind Bruhn's Personal Home Page”, disponible en <<http://www-personal.umich.edu/~siglind>>. (Consulta: 06/08/2009.)
- BRUHN, Siglind 2001. –A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century”, *Poetics Today*, vol. 22, núm 3, 551-605.
- BRUHN, Siglind 2000. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Nueva York: Pendragon Press, Hillsdale.
- CAIVANO, José L. 2009a. Comentario y la Figura de Newton enviados por correo electrónico el día 6 de agosto.
- CAIVANO, José L. 2009b. Comentario enviados por correo electrónico el día 4 de agosto.
- CAIVANO, José L. 2009c. Comentario enviado por correo electrónico el día 3 de agosto.
- CAIVANO, José L. 2003. –Sinestesia visual y auditiva: la relación entre color y sonido desde un enfoque semiótico”, en *Designis* núm 4 (julio). Disponible en <<http://www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/2003desi.pdf>>. (Consulta: 12/05/2009.)
- CAIVANO, José, Gustavo A. Defeo y Roberto D. Lozano 1994. –Color y sonido: correlación sobre bases físicas y psicofísicas”. *ArgenColor 1992. Actas del Primer Congreso Argentino del Color*. Buenos Aires: Grupo Argentino del Color, 27-40.

- CANEDO Alfredo 2004. “Ideas poéticas de Franz Liszt”, en *Filomúsica* núm. 57, revista mensual de publicación en Internet, (octubre), Argentina, disponible en <<http://www.filomusica.com/filo57/liszt.html>> (Consulta: 02/09/2007.)
- CARMONA, Fernando s.a. *La vida y la obra de Messiaen*, tesis de maestría (en proceso de formación), ENM, UNAM, México.
- CLÁSICOS Disney 2008. “Fantasía: El aprendiz de brujo de Paul Dukas”, archivo de *Blog* (02.02.2008), disponible en <<http://clasicosdisney.blogspot.com/2008/02/el-aprendiz-de-brujo-de-paul-dukas.html>>. (Consulta: 18/06/2009.)]
- CLÜVER, Claus 1997. “Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts”, en *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, editado por Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, y Erik Hedling. Amsterdam: Rodopi, citado en Bruhn (2001: 559)].
- CÓRDOBA, Jorge 2009. Comentarios enviados por correo electrónico el día 29 de junio.
- CYTOWIC, Richard y David Eagleman 2009. *Wednesday Is Indigo Blue. Discovering the Brain of Synesthesia*. London: A Bradford Book, The MIT Press Cambridge, Massachusetts. Disponible en <<http://mitpress.mit.edu/books/chapters/0262012790chap1.pdf>>. (Consulta: 04/08/2009.) En Caivano (2009b), y comentado por él.
- DAY, Sean A. 2005. *Almería en Internet*, disponible en <<http://www.ual.es/Universidad/GabPrensa/index/2005/julio/26-07-05/26-07-05-TELEPRENSA-R04.pdf>>. (Consulta: 23/07/2009.)
- GALEYEV B. M., e I. L. Vanechkina (s.a.). —“Color Hearing and Affect Theory” (with respect to tonality semantics study). Disponible en <http://prometheus.kai.ru/affect_e.htm>. (Consulta: 02/08/2009).
- GARCÍA de León, Ernesto 2005. *Mar amargo – Nocturno*, Op. 40. Collected Works, Vol. 5. Nueva York: Michael Lorimer Edition.
- GONZÁLEZ M., Juan Miguel 1999. *El sentido en la obra musical y literaria*. España: Universidad de Murcia.
- GORDEEVA, E. M 1986. *Композиторы —Мужчей кучку” (Compositores de —bs Cinco”)*, cuarta edición. Moscú: Музыка (Música).
- GRUPO Argentino del Color s.a. *Publicaciones*, disponible en <<http://www.fadu.uba.ar/sitios/---/color/gac.zip-3%20Folder/publigac.htm>>. (Consulta: 27/07/2009).
- EINSTEIN Alfred. *Música sinfónica y música de cámara*, en Alfredo Canedo (2004). “Ideas poéticas de Franz Liszt”, en *Filomúsica* núm. 57, revista mensual de publicación en Internet (octubre), Argentina. Disponible en <<http://www.filomusica.com/filo57/liszt.html>>. (Consulta: 02/09/2007.)
- HERRERA Jesús (s.a.). —“La danza macabra de Saint- Saënz”. *Sepiensa.org.mx*. Disponible en <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_danza/danza_4.htm>. (Consulta: 30/07/2009.)
- HOČEVAR, Drina 2003. —“Movement and Poetic Rhythm Uncovering the Musical Signification of Poetic Discourse Via the Temporal Dimension of the Sign”. *Acta Semiotica Fennica XVII. Approaches to Musical Semiotics 5. Studia Musicologica Universitatis Helsingiensis X. Helsinki*: International Semiotics Institute en Imatra. Semiotic Society of Finland. Department of Musicology, University of Helsinki.

- JARAMILLO, Silvino. —“Cuando Don Quijote habla sonoramente”. *El Porvenir.com*, domingo, 24 de abril de 2005.
 Disponible en <http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=4417> (Consulta: 18/07/2009.)
- JAKOBSON, Román y Linda R. Waugh 1987. *La forma sonora de la lengua* (traducción de Mónica Mansour). México: Fondo de Cultura Económica.
- JAKOBSON, Román 1987. *Работы по поэтике. (Trabajos sobre la poética)*. Moscú: Прогресс (Progreso).
- KANDINSKY, Vassily 1912. *Über das Geistige in der Kunst* (Munich: R. Piper), traducción inglesa de Michael Sadleir, *The Art of Spiritual Harmony* (Londres: Constable 1914), retraducción de F. Golfing, M. Harrison y F. Ostertag, *Concerning the Spiritual in Art* (Nueva York: Wittenborn, Schultz, 1947), citado en Caivano (1994: 28).
- KAZ, Boris A. 1991. *Раскат импровизаций. Музыка в творчестве, судьбе и в доме Бориса Пастернака. (El trueno de las improvisaciones. Música en la creación, en el destino y en la casa de Boris Pasternak)*. Leningrado: Советский композитор (compositor soviético).
- KEITH T., Johns 1997. *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, revisión, edición e introducción de Michel Saffle. Nueva York: Pendragon Press.
- KOLB N., Roberto 2009. Asesoría otorgada el día 25 de julio, en México, Distrito Federal.
- KOLB N., Roberto 2006. *El vanguardismo de Silvestre Revueltas: una perspectiva semiótica* (tesis doctoral inédita, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM).
- LAKOFF, George y Mark Johnson 1993. —“The Contemporary Theory of Metaphor”, en *Metaphor and Thought*, editado por Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 202-251.
- LAKOFF, George y Mark Johnson 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LEMLEY, Brad. —“¿Ve usted lo que yo veo?”, disponible en <<http://geo.ya.com/acidreams/canaldifusion/sinestesia.html>>. (Consulta: 12/05/2008)
- LUND, Hans 1992 [1982]. *Text as Picture: Studies in the Literary Transformations of Pictures* [Texten som tavla: Studier i litterär bildtransformation], traducción de Kacke Götrick. Lewiston. NY: Edwin Mellen, citado en Bruhn (2001: 566).
- MENDOZA, Jorge 2008. —“Simbolismo sonoro en ‘Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses’, de Eduardo Lizalde”, en Toledo (2008: 109-126).
- NEWTON, Isaac 1704. *Opticks, or a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light* (Londres: Smith and Walford). Se ha utilizado una edición basada en la 4a edición de 1730 (Nueva York: Dover, 1952), citado en Caivano (1994: 27).
- OCAMPO, Sergio 2008a Comentarios enviados por correo electrónico el día 12 de mayo.
- OCAMPO, Sergio 2008b Comentarios enviados por correo electrónico el día 11 de mayo.
- PLATÓN 2003. *Diálogos*. Vigésimoctava edición. México: Editorial Porrúa.
- POE, Edgar Allan 2003. *La caída de la casa Usher*, traducción de Julio Cortázar. Biblioteca Digital Ciudad Seva. Disponible en <<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/caida.htm>> (11/12/2003). (Consulta: 10/01/2008.)

- RENÁN, Raúl 2008. Entrevista realizada el día 7 de noviembre en la Escuela Superior de Música del Centro Nacional de las Artes, México, Distrito Federal.
- RIMBAUD, Jean-Nicolas-Arthur s.a., disponible en <<http://www.pierdelune.com/rimbaud2.htm>> (Consulta: 12/06/2009.)
- RUBTSOVA, V. V. 1989. *Александр Николаевич Скрябин. (Alexander Nikolaevich Scriabin)*. Moscú: Музыка (Música).
- SÁNCHEZ Escuer, Alejandro 2000. –Teoría de la interpretación”, traducción de Juan Arturo Brennan, en *Pauta* núm. 73, 41-60.
- SINESTESIA 2009. Tercer Congreso Internacional sobre Sinestesia, Ciencia y Arte, disponible en <<http://www.sinestesia2009.info/index.php>>. (Consulta: 10/03/2009).
- TORRENT, Jaume s.a. —“Atividades profissionais recentes” en *Concerts*, disponible en <http://www.jaumentorrent.com/actuaciones_recientes_ingles.htm>. (Consulta: 14/06/2009.)
- VERNON, M. D. 1962. *The Psychology of Perception*. Harmondsworth, Middlesex, Inglaterra: Penguin Books, pp. 83-84, citado en Caivano (1994: 28).
- VILLEGAS, Francisco 2009a. Comentarios por teléfono el día 30 de junio.
- VILLEGAS, Francisco 2009b. Comentarios enviados por correo electrónico el día 21 de mayo.
- VILLEGAS, Francisco 2009c. Entrevista. Respuestas enviadas por correo electrónico el día 26 de junio.
- VILLEGAS, Francisco 2007, comentarios en Borislova (2007: 15).
- WELLS, Alan 1980. –“Music and Visual Color: A Proposed Correlation”, en *Leonardo*, núm. 13, pp. 101-107, citado en Caivano (1994: 31).
- ZAPATA, Itzam 2009a. Comentarios enviados por e mail el día sábado, 13 de junio.
- ZAPATA, Itzam 2009b. Comentarios enviados por e mail el día sábado lunes, 15 de junio.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- COPLAND, Aaron 2003. *Música e imaginación* (traducción de Néstor R. Ortiz Oderigo). Argentina: Emecé Editores.
- DAVIDSON, Jane W. y Jorge Salgado, Correia 2002. –“Body Movement”. *The Science and Psychology of Music Performance*, editado por Richard Parncutt y Gary E. McPherson, Oxford University Press, 237-250.
- LADRÓN de Guevara, Moisés 1988. *Poesía y música*. México: UAM.
- LENCHANTIN De Gubernatis M. 2001. *Manual de prosodia y métrica griega*, segunda edición. México: UNAM.
- MEYER, Leonard 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MONELLE, Raymond 1995. —“Music and Semantics”, en *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, editado por Eero Tarasti. Bloomington: Indiana University Press, 91-107.
- Музыкальная литература зарубежных стран*, I – VI, 1984-94.. (*Literatura musical de los países del occidente*, Vol. I-VI). Moscú: Музыка (Música).
- PANKEVICH, G. I. 1987. *Искусство музыки. (El arte de la música)*. Moscú: Знание (Conocimiento).

- RAMEAU, Jean P. 1971 [1722]. *Treatise on Harmony Jean Philippe Rameau*, traducción, introducción y notas de Philip Gossett. Nueva York: Dover Publications.
- STRAVINSKY, Igor 1981. *Poética musical*, versión castellana de Eduardo Grau, segunda edición. Madrid: Taurus Ediciones.
- TOLEDO, Víctor 2007. *Ronda de hadas en la fiesta de San Juan*. Nueva York: Pen Press.
- TOLEDO, Víctor 2006. *Poética de la Sincronicidad. La lengua de Adán y Eva*. Puebla: BUAP.

PARTITURAS

- CASTELNUOVO-Tedesco, Mario 1973. *Platero y yo* (para narrador y guitarra) Opus 190. Volumen 2: VIII/XIV. Ancona: Bèrben edizioni musicali.
- CASTELNUOVO-Tedesco, Mario 1972. *Platero y yo* (para narrador y guitarra) Opus 190. Volumen 1: I/VII. Ancona: Bèrben edizioni musicali.
- CASTELNUOVO-Tedesco, Mario 1972. *Platero y yo* (para narrador y guitarra) Opus 190. Volumen 3: XV/XXI. Ancona: Bèrben edizioni musicali.
- CASTELNUOVO-Tedesco, Mario 1972. *Platero y yo* (para narrador y guitarra) Opus 190. Volumen 4: XXII/XXVIII. Ancona: Bèrben edizioni musicali.
- KOSHKIN, Nikita 1989. *Usher-Vals*. Moscú: G. Schirmer. Inc. Disponible en <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/music/scores/ascher_waltz02.jpg>.
- RUDNEV, Sergey 2002. *Suite on Personages of Alexander Pushkin's Fairy Tales for guitar*. Roma: VP Music Media.
- BROUWER, Leo. *Preludios epigramáticos*. Disponible en <<http://www.galeon.com/todopartituras/Brouwer.html>>. (Consulta: 09/06/09.)

FUENTES ELECTRÓNICAS CONSULTADAS

- Actividades profesionales recientes*?. Revista electrónica: *Concerts*. Disponible en <http://www.jaumetorrent.com/actuaciones_recientes_ingles.htm>. (Consulta: 14/06/2009.)
- Alexander N. Scriabin (1872-1915)*?. Disponible en <http://members.tripod.com/~mundoclasico/cps/SCRIA_00218.htm> © *Centro de Información de Música Clásica 1998-1999*. (Consulta: 02/09/2007.)
- Artcittà*?. Fundación Internacional. Disponible en <<http://www.artcitta.es/>> (Consulta: 04/10/2007.)
- ARTIGAS, Irene. —*Ecfrasis y naturaleza muerta: los 'Botines con lazos' de van Gogh y Olga Orozco*?. *Revue de littérature générale et comparée*, núm. 4, *À quoi bon la littérature?* Disponible en <http://trans.univparis3.fr/article.php3?id_article=84> (Consulta: 17/11/2007.)
- Femme a la fleur* de Pablo Picasso. Vide: cuadros pósters reproducciones. Disponible en <<http://www.videposters.es/posters/artysci/R-P-115-12112-ES-DE/Pablo-Picasso-Femme-a-la-fleur-1932.html>> (Consulta: 20/06/2009.)

- HERRERA, Jesús. —El mito de Orfeo y Eurídice en la ópera”. Disponible en
 <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2007/1_orfeo/orfeo_3.html> (Consulta: 17/10/2007.)
- HERRERA, Jesús. —Las Baladas de Chopin”. Disponible en
 <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_chopin/balada_1.htm> (Consulta: 29/08/2007.)
- HERRERA, Jesús. —La danza macabra de Saint- Saënz”. Disponible en
 <http://sepiensa.org.mx/contenidos/2005/1_danza/danza_4.htm> (Consulta: 30/07/2009.)
- Historia General de la Poesía”. *Portal Poesía VersOados* 2003-2007. Disponible en
 <<http://www.filosofia.tk/versoados/edadmedia.htm>> (Consulta: 29/08/2007.)
- KOHAN, Pablo 2005. —El estreno del *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy. Diez minutos que conmovieron al mundo”. *Clásica* num. 57. Disponible en <<http://usuarios.lycos.es/musicaymusicos/>> (Consulta: 27/08/2007.)
- Poemas de Arthur Rimbaud II”. Revista literaria *Vapores deliciosos*, No. 2. Disponible en
 <<http://www.vaporesdeliciosos.com.ar/poesia/rimbaud2.htm>> (Consulta: 10/06/2009.)
- Publicaciones. Grupo Argentino del Color. Disponible en <<http://www.fadu.uba.ar/sitios/---/color/gac.zip-3%20Folder/publigac.htm>>. (Consulta: 27/07/2009.)
- La sinestesia se produce cuando el estímulo de un sentido hace que se produzcan respuestas en otros diferentes”, *Almería en Internet*. Disponible en <<http://www.ual.es/Universidad/GabPrensa/index/2005/julio/26-07-05/26-07-05-TELEPRENSA-R04.pdf>> (Consulta: 23/07/2009.)
- TOLEDO, Víctor. —Rasogramas y poemas”. Disponible en <<http://www.buap.mx/cultura/poetas/victor.html>> (Consulta: 07/01/2009.)}
- Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь «Гитаристы и Композиторы» (El diccionario enciclopédico: —Guitarristas y compositores”) © Тавровские В.В. и С.В., 2001-2008. Disponible en <<http://abc-guitar.narod.ru/pages/koshkin.htm>> (Consulta: 07/01/2009.)