

En Ornans: arte musicalizado a partir de la mimesis

Mateo Ochoa Chinchilla

Asesor

Mg. Yady Esperanza Ramírez Montilla

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades (ECSAH)

Proyecto de Grado Modalidad Creación de Obra

2024

Agradecimientos

Primeramente, agradezco a mi familia, quienes desde un principio me han acompañado en mis aspiraciones de convertirme en un profesional y de manera incondicional me han dado su apoyo moral y económico. Por otra parte, sin duda alguna la universidad UNAD y su cuerpo docente, pues durante todo mi proceso académico han estado prestos a dar lo mejor de sus habilidades pedagógicas y han marcado mi camino en función de contribuir culturalmente a la sociedad por medio de mi conocimiento.

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Índice de figuras	6
Resumen	7
Abstract	9
Introducción	10
Planteamiento temático	11
Justificación	13
Objetivos	15
Marco teórico	16
Courbet	16
Las pinturas de Courbet y el proyecto	16
Obra 1- El desesperado (1843-1845)	17
Obra 2- El funeral en Ornans (1849)	17
Obra 3- El taller del pintor (1855)	18
Pintura y música	18
La mimesis y el arte	20
Mimesis y música	21
La percepción	22
La estética y la forma y la percepción del artista	23
Contorno melódico y el proyecto de composición	25
El contorno melódico en relación con el cerebro	25

Propuesta de estudio del contorno melódico según Adams	26
Desarrollo metodológico	28
Proceso de creación de obra	29
“La musa”	29
Parámetros iniciales	29
Elementos de influencia en la composición	30
<i>Parte Izquierda del cuadro</i>	30
<i>Parte central del cuadro</i>	31
<i>Parte derecha del cuadro</i>	32
Parámetros iniciales en la musicalización	34
Musicalización del movimiento	34
Tonalidad en el movimiento	35
Contorno melódico, analogía en la pintura de Courbet	35
Cambio de tonalidad	39
Cambio de tempo	40
“Angustia”	40
Parámetros iniciales	40
Proceso de Composición	41
Contorno melódico como factor descriptivo en el proceso de creación	45
“La Parca”	49
Parámetros iniciales	49
Elementos de influencia en la composición	50

Parámetro inicial en la musicalización	52
Musicalización del movimiento	53
Obstinato basado en bajos extendidos	56
Uso de contorno melódico a partir de la mimesis	58
Conclusiones	61
Referentes bibliográficos	63
Anexos	65
Link del audio de la obra de creación	65
Partituras de la obra de creación	66

Índice de figuras

Figura 1	27
Figura 2	29
Figura 3	31
Figura 4	32
Figura 5	33
Figura 6	36
Figura 7	37
Figura 8	38
Figura 9	40
Figura 10	41
Figura 11	43
Figura 12	45
Figura 13	46
Figura 14	47
Figura 15	50
Figura 16	54
Figura 17	55
Figura 18	56
Figura 19	57
Figura 20	59
Figura 21	59

Resumen

Este trabajo aborda a la mimesis como herramienta compositiva en función de crear analogías sonoras que puedan referenciar tres cuadros de uno de los pintores más prominentes y emblemáticos del realismo francés como lo es Gustave Courbet, se articularon conceptos como el contorno melódico, la percepción y la estética, en consideración a una composición para piano de tres movimientos.

El objeto de investigación se centró en determinar cuáles eran los elementos musicales y extra musicales que funcionarían como insumos para el proceso de creación de las obras, partiendo del análisis y la identificación de los códigos pictóricos que usa Courbet en su obra y el uso de la mimesis como herramienta de imitación con el objetivo de representar musicalmente la voluntad creadora del pintor. Para realizar el proceso de creación, algunos analistas del arte realista han sido fundamentales, como es el caso de Guerreiro, M. (2004) y Eugene, D. (1800), citado por Moreno, D. (2019). Quienes conocían la obra de Courbet y su voluntad creadora partiendo del contexto histórico, el uso de la paleta de colores, y el estilo particular del pintor. Esto al mismo tiempo permitió establecer cuáles fueron los elementos más relevantes de los tres cuadros a musicalizar y posteriormente determinar los códigos sonoros en los cuales se fundamenta la composición. Los principales hallazgos de la investigación fueron la validación del uso de la mimesis como una herramienta de composición y la construcción de una obra para piano de tres movimientos partiendo de la voluntad creadora de Courbet representada en sus cuadros.

Finalmente se determinó que, para la construcción de la obra, fue fundamental el uso de la mimesis, pues proporcionó las analogías sonoras necesarias para lograr satisfacer el proceso de creación. Esto al mismo tiempo, permitió la consolidación de una transcripción y un audio que hace referencia a la obra final.

Palabras clave: mimesis, percepción, estética, contorno melódico, realismo, Courbet.

Abstract

This work addresses mimesis as a compositional tool in order to create sound analogies that can reference three paintings by one of the most prominent and emblematic painters of French realism such as Gustave Courbet. Concepts such as melodic contour, perception, and Aesthetics, in consideration of a three-movement piano composition.

The object of research focused on determining which were the musical and extra-musical elements that functioned as inputs for the process of creating the works, based on the analysis and identification of the pictorial codes that Courbet uses in his work and the use of mimesis as a tool of imitation with the aim of musically representing the creative will of the painter. To carry out the creation process, some analysts of realist art have been fundamental, such as Guerreiro, M. (2004) and Eugene, D. (1800). Those who knew Courbet's work and his creative will based on the historical context, the use of the color palette and the painter's particular style. This at the same time allowed us to establish which were the most relevant elements of the three paintings to be set to music and subsequently determine the sound codes on which the composition is based. The main findings of the research were the validation of the use of mimesis as a composition tool and the construction of a three-movement piano work based on Courbet's creative will be represented in his paintings.

Finally, it was considered that for the construction of the work, the use of mimesis was essential since they provided the necessary sound analogies to satisfy the creation process. This, at the same time, allowed the consolidation of a transcription and an audio that refers to the final work.

Key Words: mimesis, perception, aesthetics. melodic contour, realism, Courbet.

Introducción

En su primer libro *“Estetica y creación musical”*. Brelet hace énfasis en reconocer la importancia de relacionar la forma y la estética, la primera como parte de los fundamentos técnicos de la música, y la segunda, aquello que hace parte del pensamiento del artista, es decir los elementos que vienen en su psicología y que permiten darle sentido personal a su creación.

Por ende, el problema radica en esclarecer los criterios propuestos por el compositor en relación con la composición musical. En concordancia con lo anterior, por ser un tema de alta subjetividad se plantea una dificultad en cuanto a los mecanismos retóricos y herramientas metodológicas que puedan hacer parte de un proceso de creación, por lo cual, es necesario responder la siguiente pregunta: ¿Cómo componer una obra musical para piano de tres movimientos basada en las pinturas realistas de Courbet, por medio de la utilización de recursos compositivos fundamentados en el concepto de la mimesis?

Para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) el proyecto se hace pertinente en la aplicación de técnicas compositivas en función de la creación artística, que sin duda alguna aportan a la comunidad universitaria por medio de herramientas y referentes temáticos que fomentarán la investigación creación y la participación de los estudiantes en procesos de composición musical que aporten a la cultura y a la sociedad. Este proyecto es importante al ser un referente cultural y una representación sonora y descriptiva por medio de elementos musicales y extra musicales que se articulan a las obras de Courbet, y que, en función del ámbito académico, aporta de manera interdisciplinar conceptos teóricos musicales para la documentación e indagación de herramientas referentes a la composición musical.

Planteamiento temático

Este proyecto se enmarca en el eje temático “programático” de la línea de profundización en composición de arreglos. Nace con el ánimo de explorar técnicas compositivas a partir de la integración y articulación de conceptos como la mimesis, el contorno melódico, la estética y la percepción”. Por lo tanto, se pretende componer una obra para piano que conste de tres movimientos basados en dichos conceptos para enlazados al arte visual del pintor Courbet.

Para el desarrollo de la investigación se hizo pertinente indagar en los conceptos de mimesis, contorno melódico, estética y percepción. En función de establecer los criterios y parámetros que fundamentaron el proceso de creación. Dichos conceptos permiten establecer una relación entre la música retórica y el valor afectivo de la tonalidad, los intervalos, el ritmo, la disonancia y la consonancia en función de las emociones.

Courbet es un pintor nacido en Francia y es considerado el máximo exponente del realismo. Se negó a las representaciones idealizadas del mundo tales como: la belleza arquetípica, heroica y surrealista. Enmarcando a sí por medio de sus obras la vida al aire libre y la cotidianidad de diferentes entornos sociales en la ciudad. Como lo menciona (Guerreiro, 2004). Courbet fue ampliamente criticado por las esferas más conservadoras de la sociedad debido a su arte “vulgar” dado a que pintaba desnudos y representaciones oscuras de lo considerado puro para la época. Es importante recalcar que elementos como la paleta de colores y la técnica de su pintura, será incidente al momento de escoger los recursos sonoros adecuados para la representación musical de su obra.

El problema radica en esclarecer como la mimesis se puede articular a conceptos de contorno melódico, estética y percepción, en función de la creación de analogías musicales que

representen los cuadros de Courbet. En concordancia con lo anterior, por ser un tema de alta subjetividad se plantea una dificultad en cuanto a los mecanismos retóricos y herramientas metodológicas propuestas al compositor, por lo cual, es necesario responder la siguiente pregunta: ¿Cómo los elementos musicales y extra musicales de mimesis, Contorno melódico, estética y percepción, ¿se deben tener en cuenta al componer una obra partiendo de las pinturas realistas de Courbet?

Justificación

Este proyecto nace de la necesidad de investigar técnicas compositivas en las que se articulen a la mimesis, el estudio de la percepción, la estética y el contorno melódico. Con el fin de presentar a un discurso musical plasmado en una obra para piano de tres movimientos. Lo cual permite establecer desde la perspectiva disciplinar, referentes temáticos y teóricos que proyecten la articulación de emociones humanas con la música, generando así un mecanismo descriptivo.

En función de contribuir a la cultura y el arte, el proyecto se hace de suma importancia por contener un enfoque interdisciplinar, pues se articulan elementos de investigación al arte visual que permiten establecer parámetros de descripción basados en analistas de la vida y obra de Courbet. Por tanto, dentro de la propuesta del proyecto se encontrarán elementos como el uso del color en el realismo, historia de los cuadros y contexto histórico y el estilo característico de Courbet, con el fin de generar transversalidad con los componentes musicales que se llevaron a cabo en la composición de la obra.

Para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) el proyecto se hace pertinente en la aplicación de técnicas compositivas en función de la creación artística, que sin duda alguna aportan a la comunidad universitaria por medio de herramientas y referentes temáticos que fomentarán la investigación creación y la participación de los estudiantes en procesos de composición musical que aporten a la cultura y a la sociedad.

Este proyecto es pertinente al ser un referente cultural y una representación sonora y descriptiva por medio de elementos musicales y extra musicales que se articulan a las obras de Courbet, y que, en función del ámbito académico, aporta de manera disciplinar conceptos

teóricos musicales para la documentación e indagación de herramientas referentes a la composición musical.

Objetivos

Objetivo general

Componer una obra musical para piano de tres movimientos basada en las pinturas realistas de Courbet, por medio de la utilización de recursos compositivos fundamentados en el concepto de la mimesis.

Objetivos específicos

Indagar acerca de la obra pictórica de Courbet, el estilo característico de técnica y color en la descripción de los cuadros de referencia.

Articular las herramientas de la mimesis como el contorno melódico, estilo y percepción, para presentar analogías sonoras que representen las obras de Courbet.

Realizar la grabación de la obra para piano a través del Software Pianísimo para tener una referencia auditiva y posterior transcripción de la obra.

Marco Teórico

Courbet

Gustave Courbet nació el 10 de junio de 1810 en la ciudad de (Ornans, Francia) desde edad temprana mostro un gran interés por la pintura. Viajaba constantemente a París con la excusa de estudiar derecho, pero lo que en realidad hacía era aprender pintura en la famosa Academia suiza. Se le considera uno de los más grandes exponentes del movimiento “realista” de su época, al cual se le suma según (Guerreiro, 2004), la fama de ser un arrogante, pues la intención de sus pinturas era escandalizar y representar temas que para la época se consideraban controversiales y heréticos, afirmaba ser un hombre libre y no sometido a ningún poder ni religión apartado de las esferas más tradicionalistas de la sociedad.

Las pinturas de Courbet y el proyecto

Para este proceso de composición basado en el eje programático, se utilizarán tres pinturas del artista Courbet con el fin de musicalizar y describir el arte visual. Por lo tanto, para la composición de una obra para piano con tres movimientos se utilizarán tres pinturas diferentes las cuales se analizaron desde la percepción del compositor de manera emocional y subjetiva, la cual será de base para describir los elementos musicales que se utilizaran en la creación de la obra a componer.

Courbet pintó alrededor de 289 obras de las cuales para el desarrollo de la composición se tuvieron en cuenta tres.

Obra 1- El desesperado (1843-1845)

El autor Guerreiro (2004), quien conoce la obra del pintor francés desde sus inicios recalca que “Courbet es un pintor intuitivo, capta y aprende intuitivamente de la realidad, de los paisajes, de los momentos que provocan en él alguna reflexión” (Pág. 8). Por tanto, dado a lo anterior la desesperación no es más que una demostración de las emociones reales, que cualquiera puede llegar a experimentar en algún momento de la vida. Siendo así, Courbet logró manifestar a través de su pintura lo que para muchos es el reflejo de la cotidianidad.

Además de ello Guerreiro (2004) resume que siendo uno de los primeros autorretratos del pintor, se desarrolla basado en su personalidad arrogante y narcisista, sin embargo, más allá de hacerlo por su propia complacencia, deja ver lo que a los ojos de varios críticos es su personalidad oculta”. (Pág. 9)

Lugar de Origen de la obra: Autorretrato hecho por Courbet a la edad de 21 años en la ciudad de Ornans en la casa del pintor.

Obra 2- El funeral en Ornans (1849)

Guerreiro (2004) considera en cuanto al cuadro que “el arte para un nuevo público, he aquí lo que vale comprometer políticamente la pintura. Entierro en Ornans pertenece al grupo de la “comedia humana” (Pág. 10). Esta descripción a su vez manifiesta la necesidad de Courbet, de pintar todo aquello que para la época iba en contra de las corrientes tradicionales, pues las historias idealistas y de retratos épicos, héroes y nobles, posaban de importantes y relevantes, mientras que Courbet tenía la misma atención, pero por ser irreverente y vulgar.

Es además una de las pinturas más importantes de toda su vida artística, siendo también una de sus obras más polémicas dado al acontecimiento que reflejaba la pintura. Courbet pinto en esta obra diferentes clases sociales de la época, enfocando principalmente el hecho crudo de la muerte que sin importar que posición social se ocupe, llegara a todos en algún momento. El lugar de origen de la obra fue pintado en la ciudad de Ornans y retocado en Paris.

Obra 3- El taller del pintor (1855)

Guerreiro (2004) destaca del cuadro que

Su vida y su obra continúan siendo polémicas y controvertidas. Cerca de los 50 años, aún joven, la historia de Courbet se separa de la Hª del Arte, cuyos deberes son asumidos por los Impresionistas, nueva corriente pictórica que comienza a dar sus primeros pasos.

(Pág. 13)

Así mismo, Guerreiro (2004) refiere que esta obra es

Una de las obras más célebres de Courbet, siendo una representación certera del arte realista, esto al mismo tiempo es una de las obras que más cuenta con gran cantidad de personajes que hacían parte de la vida de Courbet. Se centra en la inspiración del pintor y en su diario vivir en la ciudad de Ornans. (Pág. 13)

El lugar de origen de la obra fue pintado en la ciudad de Ornans.

Pintura y música

De la Calle (2007) refiere que

En realidad, hay que reconocer que nos servimos, por lo común, de claras expresiones metafóricas cuando afirmamos que una determinada obra musical reproduce —imita,

traduce, transforma o evoca— por ejemplo, un cuadro (dominio visual) en sonidos, o que una pintura hace igualmente lo propio (tra-ducir/mimetizar visualmente) determinados efectos provocados por una pieza musical. (Pág. 93)

Tanto la música como la pintura han ido transformándose a lo largo de la historia a partir de los diferentes movimientos sociales que han transcurrido en determinados puntos geográficos, un ejemplo de ello son las civilizaciones indígenas en Suramérica, las cuales pintaban con la sangre de los animales los diferentes escenarios que hacían parte de su diario vivir como la “caza” y la “batalla”, pues así lo describe también Bradley y Criado (1994)

El arte rupestre gallego es bastante simple. Los motivos son fundamentalmente de dos tipos: el primero es de carácter abstracto y se basa en cazoletas a las que se pueden añadir círculos concéntricos y líneas; el segundo lo constituyen las representaciones figurativas, entre las que destacan sobre todo los animales (ciervos y caballos) y, ocasionalmente, armas, antro-po-morfos y escenas de caza. (Pág. 18)

Dentro de ello también se resalta la música que hacía parte de los rituales que sin lugar a duda establecían sonoridades específicas para ciertas actividades del común.

En concordancia con lo antes mencionado desde las perspectivas de los propios intérpretes del arte, hay una relación bidireccional entre el arte y la pintura en sentido de que el uno también depende del otro, esto en términos asociados al compositor, pues uno nace de la inspiración del otro y viceversa. A lo largo de la historia esto es evidente con Arnold Schönberg y Kandinsky pues siendo el primero uno de los compositores más grandes del serialismo y dodecafonismo, logro adaptar parte de su obra musical en función de describir musicalmente las pinturas de Kandinsky. No obstante, esto no significó para Schönberg una subestimación a la pintura, por lo que su amistad con Kandinsky le permitió en parte de su vida convertirse en

pintor. Para la época y sitio geográfico en que se encontraban, el movimiento de moda en la pintura era el arte abstracto, el cual consistía en la proposición de una nueva realidad a partir de lo ya existente, esto presupone en la pintura la utilización de diferentes gamas de colores y objetos puestos de manera no convencional representando la subjetividad del artista o semejante a lo que proponía Schönberg con su modelo dodecafónico y serialista, pues buscaba a partir de la teoría musical, la creación de piezas musicales fuera de lo tradicional, en términos musicales más específicos lo que se conoce como “Tonalidad”.

La mimesis y el arte

El término de “mimesis” es frecuentemente relacionado a la concordancia que tiene una imagen con su original real., nace del griego “imitación” y principalmente presenta la relación de lo representado con lo tangible y verdadero, o, así como lo destaca Potolsky (2006) “la mimesis describe la relación imitativa entre el arte y la vida” (Pág. 20). Dado a lo anterior, el autor sugiere una definición en donde la imitación está ligada al arte, lo que presenta a su vez la posibilidad de usar a la mimesis como una herramienta de composición y creación artística, por ende, es fundamental entender cómo funciona la mimesis en relación al arte y posteriormente a la música. Por tanto, siendo Platón de los primeros autores que hablan de la mimesis y de acuerdo a lo anteriormente mencionado, se plantea que el primer acercamiento del arte a la mimesis es la imagen y por ende la pintura, está siendo al mismo tiempo, la primera forma espontánea de la mimesis al utilizar el sentido de la vista como una herramienta de transmisión., Por otra parte se recalca el carácter de la acción antes mencionada como espontanea, dado a que el hombre primitivo utilizó lo que se conoce como “pintura rupestre”, que según Rochelli (2008), no es más que

Las creencias mitológicas que desenvuelven un mundo fantasmático que debe haber aportado solemnidad a la sinergia de la liturgia rupestre y a su probable misterio devenido de la comunicación con él y seguramente de las cuatro dimensiones de cualquier sociedad: trabajo, sexo, consanguineidad e interacción. Es por esa razón que la síntesis roca-signos-escenografía rupestre es, a la vez, una síntesis “ficticia”, inmanente al sitio como arte. (Pág. 41-42)

Por tanto, según lo anterior el autor presenta una relación constante entre la cotidianidad del hombre en el principio de los tiempos y su necesidad de “imitarlo” a través de la imagen para su posterior transmisión a diferentes generaciones, es por esto último, que la imitación genera una especie de “imitación conductual”, pues el representar la cultura y lo vivido por medio de imagen y la pintura, sin duda alguna se ha convertido en uno de los métodos por los cuales se ha transmitido lo que se conoce hoy en día como tradición.

Mimesis y música

La imitación del sonido se ha considerado parte de una expresión espontánea del hombre, pues este desde el principio de los tiempos ha intentado a través del lenguaje, replicar el sonido de la naturaleza y la fauna que le rodean, así es como entre otras cosas, el hombre ha sido capaz de adquirir nuevo conocimiento, al imitar a otros desde aspectos del lenguaje como el asentó, los gentilicios y la fonética. Autores como Potolsky (2006) recalcan que “la mimesis no necesita reproducir lo que realmente es, sólo dar un efecto persuasivo o Simulación “realista” del mismo” (Pág. 4). Esto sugiere, que la mimesis en sí misma es una herramienta de simulación, condicionada a la vez por la percepción de los espectadores, por consiguiente, teniendo en cuenta que la mimesis no pretende mostrar la realidad tal y como es, se hace necesario establecer los

parámetros en los cuales se pueda hacer la mimesis de una pintura al sonido. Dado a lo anterior, el mismo autor destaca que “los escritores intentan hacer pasar estas descripciones codificadas como genuinas, transformar lo real en algo representado. El escritor debe entonces “des-representar” la vista, “eliminarla de su cuadro”, mediante el lenguaje”. (Potolsky, 2006, p .110)

Teniendo en cuenta lo antes mencionado, el compositor debe entonces des-presentar lo visto en una pintura y a través del sonido “codificar su vista”. Esto significa establecer cuáles son los códigos pictóricos que componen un cuadro y determinar que códigos sonoros pueden llegar a mimetizarlos de manera acorde. Sin embargo, el factor de la percepción es incidente al momento de realizar un proceso de mimesis, pues como se mencionó antes, este va condicionado por la percepción de quienes receptan, en otras palabras, la percepción del compositor está determinada por su vivencia producida por la obra, que no es igual a la que perciben sus oyentes a través de su material sonoro creado.

La percepción

Desde el primer momento en que el hombre tiene conciencia, esta misma le ha inducido a la percepción, un fenómeno propio del ser humano en el cual los sentidos hacen parte de un mecanismo complejo de transmisión de información y con el cual ha logrado adquirir conocimiento partiendo de lo que se conoce como “sensación”.

Psicólogos como Merleau – Ponty, se han dedicado a estudiar la fenomenología de la percepción, haciendo primeramente una distinción entre percepción y la verdad, siendo esta primera, un método por la cual podemos hallar a la segunda, pues en otras palabras significa que, el que exista percepción no quiere decir de ninguna manera el encuentro con la verdad misma, pues así también se detalla en el libro “*la fenomenología de la percepción* “ en donde Merleau

– Ponty (1945) menciona que “ Declarar la esencia de la percepción es declarar que esta misma no se presume verdadera, si no definida a nosotros mismos como un acceso a la verdad” (Pág. 16). Dado a lo anterior, el autor sugiere que al conocimiento al que puede llegar la percepción, está limitado y juzgado por todos aquellos factores externos que han determinado el mundo como hoy lo conocemos, en otras palabras, esto se traduce en que el hombre no puede encerrarse en su propia percepción, pues existen percepciones externas, las cuales han formado su pensamiento y el conocimiento que ha llegado a adquirir, el mismo autor hace referencia a Kant para detallar lo siguiente “toda conciencia es conciencia de algo, Kant evidenció en la refutación del idealismo, que la percepción interior es imposible sin percepción exterior” (Pág. 17). Esto sugiere al tiempo, que nuestra percepción debe estar condicionada a parámetros con los cuales se puede distinguir entre lo verdadero y lo inequívoco y presenta al mismo tiempo la idea de abrirse a la percepción externa como filtro para el conocimiento sin sesgo.

La estética y la forma y la percepción del artista

La composición musical tiene varios componentes en los que se fundamentan el querer y el hacer del artista, pues tanto el proceso creador y producto final presentan una propuesta, que nace del deseo del compositor de reflejar su interior a quienes le receptan y por medio de su obra, sentir una catarsis profunda de complacencia por el trabajo bien hecho. Es así como, entre otras cosas, nace la necesidad de estudiar la percepción del artista en cuanto a la creación de su obra, y como este desde su proceso de creación establece una cohesión entre su pensamiento y el material sonoro. Autores como Brelet (1947) han denominado la percepción del artista como la estética, que al mismo tiempo generan en el compositor lo que él denomina como las “**Formas pre musicales**” pues en su libro *estética y creación musical* menciona

Los músicos de tipo psicológico deben, pues, interpretar su vida según las exigencias mismas de las formas musicales; de esta manera podrían nacer en él lo que podrían llamarse formas "premusicales", que son ya música por sí mismas; música no sonora o concreta, sino abstracta, reducida a un esquema que 'anhela un contenido sonoro" (Pág. 70)

Dado a lo anterior Brelet recalca que la psicología del artista tiene un papel fundamental para darle dirección a la forma y por consiguiente a su creación. Por tanto, las formas premusicales se definen en todos aquellos factores externos que a través de la percepción son transmitidas al compositor, y que le generan reflexiones constantes en la toma de decisiones que atañen a su labor. Brelet además define a la forma, como el conjunto de herramientas con las que el compositor cuenta para su trabajo, y que le permite además entre otras cosas definir y concretar su arte. Así mismo Brelet (1947) enfatiza en su libro que

La vida psicológica del artista es. Ya condicionada por la forma artística o destinada a serlo. Y la vida no tiene poder sobre el arte en tanto pueda existir entre ella y el –entre las formas vividas y las formas musicalmente posibles- una correspondencia formal." (Pág. 70)

De lo anterior, el autor sugiere que el compositor no puede apartarse la forma, pero mucho menos de la estética, la cual define la concepción de su arte y establece los parámetros iniciales en los cuales planteara las sonoridades que le den sentido a su obra. Esto al mismo tiempo, significa para el compositor el deber contextualizarse en indagar hacia aquello en lo que busca inspiración, con el objetivo de generar nuevos pensamientos y reflexiones que impulsen su voluntad artística.

Contorno melódico y el proyecto de composición

El Contorno melódico se define como la trayectoria grafica que existe entre un punto inicial y final de una melodía concreta., autores como Adams han propuesto varias tipologías referentes al contorno melódico, con el objeto de establecer parámetros de estudio y de medición para lograr una definición más estricta y sistematizada del mismo. La importancia del contorno melódico en referencia al proyecto de composición nace partiendo del trabajo de Elizabeth Marvin, quien a partir de su estudio revela las implicaciones perceptivas y psicológicas del contorno melódico, lo cual desde el punto de vista de la investigación creación, se hace pertinente en la elaboración y creación de la obra final. Por tanto, se usa al contorno melódico como herramienta de composición, con el fin de crear analogías en ciertas partes de la obra que hagan referencia a la obra de Courbet.

El contorno melódico en relación con el cerebro

El concepto de contorno melódico es una tipología de análisis al momento de analizar una obra. Esta, es una de las características propias de la música, en ser de las más reconocibles por el hombre, dado a ser una categoría del sonido que se puede registrar por medio del empirismo y sin tener conocimiento acerca de intervalos musicales, pues así lo resalta un estudio investigativo realizado por Trainor, L., et al. (2002) quienes a través del análisis a varios sujetos de prueba destacan lo siguiente

La información en melodías no está tanto en las frecuencias absolutas o tonos de los tonos, sino más bien en las relaciones de tono o distancias de tono entre los tonos: una melodía conserva su identidad ya sea renderizada en un rango de tono alto o bajo. (Pág. 2)

Dado a lo anterior, el autor expone que si bien la melodía está sujeta a diferentes parámetros de estudio, su primera identificación se basa en sus relaciones de tono y distancia, esta última se resume en saber el contorno y dirección que tienen las notas entre sí, pues la corteza cerebral recibe esta información primero, antes de distinguir una interválica precisa entre notas. Por tanto, lo más cercano a una descripción melódica de manera rudimentaria y espontánea, es lograr expresar si una melodía sube o baja o se mantiene, esto lejos de ser un ejercicio simplista del análisis musical, tiene como todo distintas formas de estudio complejas, en las cuales autores como Adams, agudizan y de manera meticulosa proponen diferentes tipologías de análisis a lo que se conoce como contorno melódico.

Propuesta de estudio del contorno melódico según Adams

El contorno melódico ha abarcado desde los más sencillos comentarios descriptivos, así como también diseños de estudio más interpretativos, pues es usado comúnmente en el estudio de lo que se conoce como la Etnomúsica, que hace referencia al estudio cultural musical, a través de las relaciones melódicas que hacen parte de las etnias y que son un distintivo personal y raizal de estas mismas. Según Adams (1976) hay tres formas que se encargan de facilitar una descripción detallada de contorno melódico, estas son “la narración simbólica (de la historia de los eventos musicales). La descripción metafórica, relacionada con los aspectos de la “configuración”, y la graficación del acontecimiento melódico” (Pág. 78).

Dado a lo anterior y para el caso de esta investigación, se tiene en cuenta la tercera categoría de estudio, dado a la intención de demostrar visualmente el comportamiento de contorno en las composiciones. Por tanto, según Adams (1976) es primeramente importante la identificación de la segmentación melódica, la cual reconoce 4 límites mínimos para la

graficación de un contorno melódica, estas son: “la nota o sonido inicial (I), la nota final (F), la nota más alta (H), y la nota más baja (L)” (Pág. 79). Posteriormente hay que establecer algunas relaciones de duración, las cuales Adams (1976) representa de la siguiente manera. “Mayor duración o altura que (>). Igual que (=) y menor en duración o altura que (<) (Pág. 79). Por medio de esta sistematización, es posible dar características tipológicas al contorno y deja atrás cualquier indeterminación o ambigüedad con respecto a las formas de contorno melódico. Según el estudio de Adams, podrían existir doce posibles combinaciones que esquematiza de la siguiente manera

Figura 1

Posibles combinaciones esquemáticas.

H=I>F=L	H=I=F=L	L=I<F=H
H=I>F=L	H>I=F=L	L=I<F<H
H=I>F=L	H=I=F=L	L<I<F=H
H=I>F=L	H>I=F=L	L<I<F=H

Nota. Adaptado de Melodic contour typology, por Charles R. Adams, 1976.

Desarrollo metodológico

En el presente documento se utilizó la investigación aplicada, que abrió la posibilidad en la categorización de información de manera ordenada y sistemática. El estudio se centra en abrir oportunidades creativas al compositor por medio de recursos musicales y extra-musicales basados de algunos tratados de teoría musical y la interdisciplinariedad dada a la relación entre música y pintura que tiene la investigación, por lo cual la aplicación de la información se verá plasmada en una obra de creación para piano de tres movimientos. Por otra parte, se hace necesario incluir como herramienta metodológica el uso de la investigación documental, pues dentro de los aspectos pertinentes a la indagación se recurre constantemente a documentos, artículos y libros que permiten reforzar el proceso de creación, dado al soporte teórico y documental que se tiene de la información. Además de ello, la investigación descriptiva fundamenta el análisis de los referentes con el objeto de establecer que herramientas se hacen o no correspondientes para el proceso de creación y la concertación del producto final.

Proceso de creación de obra

“La musa”

Parámetros iniciales

El objetivo de esta composición era centrarse nuevamente en Courbet en relación a los demás elementos que le rodean en la pintura, dentro de esta se evidencia a Courbet en su taller trabajando y detrás de él lo que parece una mujer semidesnuda esto, haciendo alusión a la inspiración del pintor a lo largo de su obra, pues era conocido para ese entonces que su arte se caracterizaba por ser irreverente y controversial, por otra parte se puede observar alrededor del pintor que hay personas de diferentes estratos sociales, así como también algunos de sus amigos y la inocente mirada de un niño hacia su trabajo (Schiavoni, 1893). A continuación, se puede observar el cuadro de manera detallada

Figura 2

El taller del pintor



Nota. Tomado de Laura Cabrera Guerrero, 2022.

Nuevamente partiendo del uso de la mimesis, se proponen sonoridades que presentan una propuesta en base a los elementos más significativos de la pintura de Courbet. Por ende, fue necesario utilizar la herramienta de la descripción, pues, así como lo declara Barthes (1981) citado por Potolsky (2006) “la descripción es una piedra angular de la mimesis, la fuerza mimética de la descripción a una forma de disimulo” (Pág. 109). De acuerdo con lo anterior, todos aquellos elementos pictóricos y visuales, se tuvieron en cuenta, para hacer una reinterpretación de la pintura a través de la música.

Elementos de influencia en la composición

Parte Izquierda del cuadro

En este lado de la pintura hay personajes tales como: Obreros, Mendigos, una madre amamantando a su hijo, y ciudadanos del común. Estos representados en colores opacos y oscuros bien característicos del estilo y la paleta de colores de Courbet. También como lo destaca Guerreiro “en el lado izquierdo del cuadro aquellos de los que dijo que “medraban con la muerte”, no sólo sus enemigos y las cosas que combatió, sino también los pobres, los desposeídos y los perdedores” (Guerreiro, 2004, p. 11, 12). Esta sección, por ende, recopilara a los marginados de la sociedad, era bien sabido por el carácter socialista de Courbet, que en su arte visual diferentes clases sociales podían compartir el mismo espacio y en el caso particular de esta pintura, su propio taller. A continuación, se puede observar la sección de manera detallada.

Figura 3

Parte izquierda del cuadro – El taller del pintor



Nota. Tomado de Laura Cabrera Guerrero, 2022.

Parte central del cuadro

El artista quiere resaltar su propia persona dentro de la pintura, además de estar acompañado por una mujer desnuda que sostiene unas sábanas blancas, esto a su vez en términos pictóricos, es un realce y contraste de colores brillantes. En mi opinión tal vez representa la naturaleza y la inspiración del artista del pintor, pues, así como lo describe Guerreiro. “En el centro, el pintor con un caballete y un gran paisaje de la tierra natal del artista. Para el arte de su tiempo el paisaje no era un asunto digno de un pintor que se precie. El niño que está de pie es ingenuo e iletrado, Courbet prefiere la mirada franca y sin prejuicios del embelesado niño a los falsos valores de la opinión supuestamente cultivada. La mujer de pie junto a Courbet representa

a la Verdad desnuda que guía el pincel del artista” (Guerreiro, 2004, p. 12). De acuerdo con lo anterior es necesario hacer hincapié, en la necesidad del pintor de ser irreverente y un revolucionario en cuanto a la pintura se refiere, pues parte del entendimiento de su arte, es también su personalidad la se puede apreciar en su obra y en la imagen a continuación.

Figura 4

Parte central del cuadro – El taller del pintor



Nota. Tomado de Laura Cabrera Guerrero, 2022.

Parte derecha del cuadro

En esta parte estaban amigos de Courbet los cuales eran Charles Baudelaire, para quien el pintor dibujo la portada de su revista, también Champfleury, quien era un filósofo y Proudhon el cual era político. Por otra parte, se observa una pareja proveniente de la nobleza la cual se pasea en el taller cautivados por lo que ven, a si también lo destaca Guerreiro en su análisis. “A la derecha del cuadro, Courbet retrató a algunos de sus más queridos y admirados amigos: el grupo de cuatro vestidos de negro son, de izquierda a derecha, el coleccionista de arte Alfred Bruyas, el

socialista utópico Pierre Joseph Proudhon, Urbain Cuento y Max Buchon, los únicos no identificados son los amantes del vano de la ventana y los esposos del primer término, ricos coleccionistas de arte. La figura central de los amigos es Champfleury, fundador del realismo literario. El hombre que lee sentado en la mesa de la derecha es el poeta Charles Baudelaire. Detrás de él, junto al espejo, aparece la figura fantasmal de Jeanne Duval, su amante” (Guerreiro, 2004, p. 12-13). Es esta sección, por lo tanto, será importante representar aquellas amistades y personalidades, por las cuales Courbet sentía gran estima. A continuación, se puede apreciar la sección

Figura 5

Parte derecha del cuadro – El taller del pintor



Nota. Tomado de Laura Cabrera Guerrero, 2022.

Parámetros iniciales en la musicalización

Se trae a colación a la mimesis como principal herramienta de composición, pues ya teniendo en cuenta aquellos códigos pictóricos que hacen parte de la pintura, se procede a hacer la reinterpretación para la creación de códigos sonoros, pues, así como establece Potolsky (2006) “pero los escritores intentan hacer pasar estas descripciones codificadas como genuinas., transformar lo real en algo representado. El escritor debe entonces “des-representar” la vista, “la elimina de su cuadro”, mediante el lenguaje” (Pág. 110).

De acuerdo a lo anterior transformar algo real en algo representado se fundamenta en el conocimiento de antemano de la obra, pues esta al momento de ser analizada inspira emociones e induce al espectador a una reflexión de carácter introspectivo, lo cual es fundamental para el proceso creador, pues manifiesta lo que para Brelet (1957) es “las formas Pre-musicales, que son ya música por sí mismas., música no sonora o concreta, si no abstracta, reducida a un esquema que anhela un contenido sonoro” (Pág. 70). Por ende, parte de las “formas pre-musicales” se relaciona a la mimesis en cuanto a la percepción inicial de una obra y las pasiones y emociones que esta evoca en el receptor, como si fuese una fuerza impulsadora de inspiración en función de un proceso creador.

Musicalización del movimiento

Se decidió utilizar el ritmo de vals en este movimiento por dos razones, la primera siendo una representación numérica a partir de la mimesis, en donde el código pictórico de tres secciones del cuadro es representado por un código numérico rítmico a través del $\frac{3}{4}$. Por otra parte, se eligió el vals con el objetivo de evocar un gran baile de salón en donde las diferentes clases sociales pueden confluír, además de ello el ritmo de valse representa desde mi percepción

el carácter principal de esta pintura de Courbet, dado a que el vals nace como una danza campesina germánica y trasciende a las distintas clases sociales por su popularidad en la segunda mitad del siglo (González, P., 2014). Pues así también lo recalca González, P. (2014) “la danza campesina, que, elevándose, conquistó a la aristocracia y puso a bailar a toda Europa y el mundo Occidental” (Pág. 7). Por lo anterior, la composición busca de alguna manera articular el ritmo, con el sentimiento que Courbet tenía hacia las distintas clases sociales que representa en su obra.

Tonalidad en el movimiento

Se decidió utilizar la tonalidad de D Mayor con la motivación de evocar la intención del autor con respecto al niño y la mujer semidesnuda en su cuadro, pues estos desde el análisis de su obra, representan para mí la inocencia y la irreverencia, así como también la inspiración de Courbet a lo largo de su labor como artista, siendo así un elemento determinante y característico de su estilo. Además de ello por medio de esta tonalidad se pretendió recrear una analogía del color, dado a que en esta sección del cuadro en donde aparece el niño y la mujer, es la sección más luminosa en cuanto a matiz y color se refiere.

Contorno melódico, analogía en la pintura de Courbet

Se recurre nuevamente a la utilización del contorno melódico, como una herramienta de composición, pues se considera que es un factor fundamental para que el oyente pueda detectar y articular la intención compositiva al arte visual. Pues como se declara en el capítulo de *experimentación y música psicológica* de Marvin (1988) “sugiriendo que la percepción del contorno es más general que la percepción de la clase de tono o intervalo. Además, Dowling presenta la hipótesis de que los oyentes recuerdan elementos no tonales” (Pág. 2-3).

Por ende, esta herramienta de contorno melódico proporciona a su vez un acercamiento más acertado al oyente del común, pues establece cercanía por medio de la percepción de las alturas de una melodía, sin tener esta conciencia o conocimiento acerca de teoría musical. Por tanto, como compositor decidí utilizar una estructura de contorno melódico en forma de picos ascendente, descendente y ascendente (Adams, 1976). en función de crear una analogía del cuadro de Courbet, referente a la comodidad e inspiración que este tiene en su espacio de trabajo, y como los demás elementos adornan su voluntad artística. A continuación, se puede observar las direcciones de contorno

Figura 6

Direcciones de contorno melódico - la musa

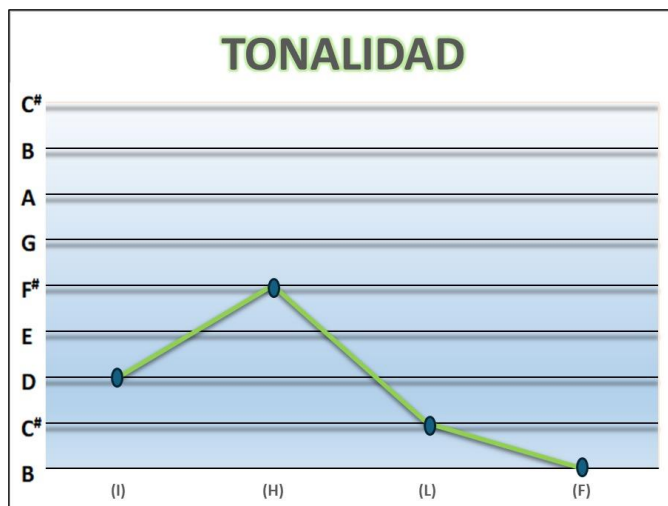
The image shows a musical score for a piece titled "la musa". The score is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble clef. Three blue arrows labeled "Pico" indicate the melodic contour: the first is red and points to the first peak, the second is blue and points to the second peak, and the third is red and points to the third peak. The bass line is written in the bass clef and consists of chords marked with "Leo" and "*".

Nota. Autoría propia

Según la terminología de Adams, una representación de contorno melódico adecuada para la anterior sección sería la siguiente

Figura 7

Grafica de contorno melódico – La musa



Nota. Autoría propia

Como se puede observar en la imagen anterior, hay una segmentación de contorno melódico en forma de picos descendente, partiendo de lo que para Adams es la nota vinicial (I) y la nota más alta (H), a su vez esto sucede entre la nota más baja (L) y la nota final (F) (Adams, 1976). Este tipo de segmentación melódica se verá insistentemente en la obra y será característica para representar la voluntad artística de Courbet.

Por otra parte, se crearon melodías con segmentación estática y triádica ascendente y descendente (Adams 1976), con el fin de generar dinamismo en la obra, para posteriormente hacer un cambio de tonalidad a otra sección del movimiento, como se puede observar a continuación

Figura 8

Segmentaciones de contorno – La musa

Segmentación estática Segmentación triádica

The image shows a musical score for piano (Pno.) with two different ways of segmenting a melodic contour. The first, labeled 'Segmentación estática' (static segmentation) in red, highlights a sequence of chords in the right hand. The second, labeled 'Segmentación triádica' (triadic segmentation) in blue, highlights a sequence of triads in the right hand. The score is in G major and 4/4 time, starting at measure 29.

Nota. Autoría propia

La decisión de cambiar el contorno melódico del movimiento, nace con el propósito de conducir la obra al cambio de tonalidad, además de ello busca estimular en el oyente la percepción, con la cual este podrá a partir de sus sentidos captar un cambio sonoro., pues el contorno melódico es de la forma más primitiva de reconocimiento musical y le permite al oyente claridad en cuanto al movimiento melódico, pues así como lo resalta Marvin (1988) en el capítulo *espacios musicales y espacios de contorno*

Varios teóricos han centrado su atención en el examen de otro tipo de espacio musical, al que se ha denominado espacio de contorno. Al formular este concepto, los teóricos de la música reconocen el hecho de que los oyentes pueden percibir similitud o equivalencia entre los contornos de dos frases bastante aparte de reconocer con precisión las relaciones de clase de tono o intervalo entre ellos. (Pág. 66)

Dado a lo anterior se plantea el contorno melódico como parte de las formas primarias del análisis musical, y que acerca una vez más al oyente de manera empírica a la música. Por otra

parte, esto tiene relación con lo que Trainor, L., et al. (2002) realiza en su estudio investigativo, pues declara que “al mismo tiempo, a menudo se considera que la música es un “adorno”, un accidente evolutivamente sin importancia en el desarrollo de la percepción del habla” (Pág. 50). Lo cual supone que el primer acercamiento del hombre a la música ha sido a través del lenguaje, que, a partir de sus códigos lingüísticos, han evolucionado por medio de la exploración a lo que hoy conocemos como música. En cuanto a los contornos melódicos creados para la sección, se quería mimetizar la transición de coloratura en el cuadro de Courbet, la cual secciona la obra y de manera organizada y plantea los diferentes escenarios en la pintura. Por tanto, esa transición de color es reinterpretada a partir de un cambio considerable de contorno que, desde mi percepción, presenta un cambio de escenario sonoro.

Cambio de tonalidad

Los elementos descritos en la pintura de Courbet, fueron fundamentales para inspirar escenarios sonoros para poder hacer una reinterpretación del cuadro. Por tanto el cambio de tonalidad se basa en la creación de una analogía sonora que presente los personajes de aristocracia y sacerdocio que aparecen en la pintura, esto partiendo con un cambio de tonalidad en Dm que se decidió hacer a través de un proceso de introspección como compositor, pues teniendo en cuenta lo que dice Potolsky (2006) “Barthes observa cómo a menudo las descripciones realistas toman prestado de las artes visuales, aludiendo al modelo de pintura de paisaje para establecer una escena o naturaleza muerta para detallar objeto” (Pág. 34). Como se menciona anteriormente es importante el proceso de observación, pues detallando los elementos de la pintura, se pueden determinar cuáles son los códigos pictóricos que la comprenden y a través de ellos concretar que códigos sonoros podrían traducir lo expresado por Courbet.

Cambio de tempo

Inicialmente hay un cambio considerable en tempo, a como se venía llevando a lo largo del movimiento, el cual se representa de la siguiente manera.

Figura 9

Cambio de tempo- La musa



Nota. Autoría propia

“Angustia”

Parámetros iniciales

El objetivo principal de este movimiento, era crear una analogía en el cual las emociones de desesperación e impaciencia fueran la materia prima, en la búsqueda de un proceso de creación basado en la descripción y mimesis, en ese mismo sentido se buscó la articulación de elementos musicales enlazados a las características artísticas de color que Courbet quiso manifestar en su pintura, pues esta misma es una clara interpretación del realismo, que enmarca emociones espontaneas en una obra de carácter dramático a partir de la acción cotidiana de mirarse al espejo. (Guerrero, 2004). A continuación, se pude apreciar el cuadro

Figura 10

El desesperado



Nota. Tomado de Miguel Calvo Santos, 2015.

Proceso de Composición

Courbet fue uno de los pintores más distintivos en la corriente artística del realismo. Es por ello que elementos pictóricos como el uso del color, son de lo más relevante en su obra y representan parte de su marca personal como artista. Además de ello, es un elemento de consideración al momento de analizar su estilo y comprender su pintura.

Teniendo en cuenta lo anterior, fue necesario basarse en el libro *Técnicas de los artistas modernos*. En el cual se enuncia “la superficie de las pinturas de Courbet es vigorosa, con sombras oscuras y gran espesor” además de ello resalta “trabajó de lo oscuro a lo claro., como pintor era, en su propia expresión, como el sol que ilumina un paisaje oscuro” (Collins et al., 1983, p. 25)

Desde mi introspección como artista, se quería hacer una imitación de la obra de Courbet a partir de la mimesis. No obstante, esto planteo un problema en términos de subjetividad entre

lo que se deseó causar en el oyente y de lo que en realidad percibía este, pues una única interpretación de lo que se capta, no cabe al momento de representar una obra de carácter realista., dado a que esta, se ve determinada por el contexto, la época y la percepción de quienes la receptan. (Potolsky, 2006). Sin embargo, el estudio de la mimesis ha abarcado diferentes debates, que han permitido ajustar la intención del artista a las posibilidades y herramientas que este tiene en su proceso de creación e interpretación de la realidad. Pues, así como lo describe Aristóteles. “por el contrario, el realismo de una obra es más intelectual que estrictamente material. Aristóteles subraya la importancia de organizar la trama según probabilidad y necesidad. En lugar de intentar reproducir el mundo tal como es” (Potolsky, 2006, p. 97)

Para resaltar el contraste entre los colores oscuros y luminosos en la pintura de Courbet, se utilizó a manera introductoria intervalos amplios, algo así como un contraste de altura en términos musicales. Estos intervalos principalmente exceden la octava, tales como la novena, décima y doceava. Por otra parte, se decide no interpretar nada en la mano izquierda o acompañar con armonía, puesto a que se quiso comenzar la composición de manera sutil con menos densidad y dándole protagonismo a la mano derecha, como se puede observar en la siguiente imagen

Figura 11*Interválica – Angustia*

The image shows a musical score for a piece titled 'Interválica – Angustia'. The score is in 4/4 time and marked 'Adagietto' and 'mf'. The melody is written in the treble clef. A red box highlights the upper notes of the melody, labeled 'Notas altas'. A blue box highlights the lower notes, labeled 'Amplitud interválica'. The melody consists of a series of eighth notes, with a red arc connecting the first and last notes of the highlighted section.

Nota. Autoría propia

El desarrollo de la tonalidad se determinó a partir de la sensación auditiva relacionada con la paleta de colores de Courbet, esto lo articulé por medio de un proceso de introspección y percepción relacionado a lo que en mimesis se conoce como *la facultad mimética transformada*, la cual es una herramienta moderna en cuanto a la imitación se refiere y no se limita a la representación de una realidad concreta, si no que se modifica para adaptarse a nuevas condiciones (Potolsky, 2006). No obstante, lejos de ser algo inequívoco en el proceso creativo, según la fenomenología de la percepción, “desde el primer momento se reconoce que el ser humano tiene subjetividad, dado a que su percepción ya le da un sentido de existencia y de realidad en el mundo en que vive” (Merleau, 1945, P. 13).

Esto me permitió concluir que la relación entre el pensamiento y la música hacen parte del proceso de creación y por ende no hay dicotomía alguna en cuanto a las analogías tomadas en la descripción del arte visual y los elementos musicales a utilizar en mi obra. Por lo tanto, dado a que la paleta de colores de Courbet en esta obra es de carácter oscuro más que luminoso y con tendencia a la utilización de una base marrón en donde se podían disponer las luces y las otras

masas de color (Callen, 1996, p. 26). Se decidió entonces por la tonalidad D#m, esto con la motivación de representar la insistencia de Courbet de empezar su obra desde lo oscuro a lo brillante. Desde mi percepción se puede sentir la tonalidad menor como esa base marrón que utiliza Courbet de cimiento en su obra y presenta mi propuesta de partida en la composición de este movimiento, reencarna también para mí, desde la comprensión del contexto de su obra, una cohesión entre la imagen y el sonido que determinaron una sonoridad esperada y que se pretendió mimetizar a través de mi propuesta.

Dado a que la acción de Courbet en la pintura es verse al espejo y en primer momento sorprenderse de lo que ve, se decidió recrear una analogía sonora partiendo del pensamiento griego que considera que las imágenes son la reencarnación de arte y estas mismas a su vez son la imitación de la realidad (Potolsky, 2006, p.16). Por consiguiente, para la siguiente sección se planteó mantener una nota de base la cual representa la mirada de Courbet, esto debido a que es inevitable al detallar la pintura, no volver a mirar sus ojos, una mirada de intriga o preocupación, los ojos desde mi percepción representan la ventana del alma y en este caso en particular representan un sentimiento cotidiano como la preocupación y los afanes de la vida. Es por ello que decidí recrear la sensación de insistencia en la mirada del pintor, con la nota base (A#), esta nota va a ser muy representativa a lo largo del movimiento dado a que se verá insistentemente y se ira alternando con un salto de octava y una segunda descendente en esta sección en concreto como se puede observar a continuación

Figura 12

Nota incidente - Angustia

- Nota de base

The image shows a musical score for piano. The right hand (treble clef) has a melodic line with several notes circled in blue. The left hand (bass clef) has a bass line with chords. The score is in 3/4 time and starts at measure 121. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

Nota. Autoría propia

Contorno melódico como factor descriptivo en el proceso de creación

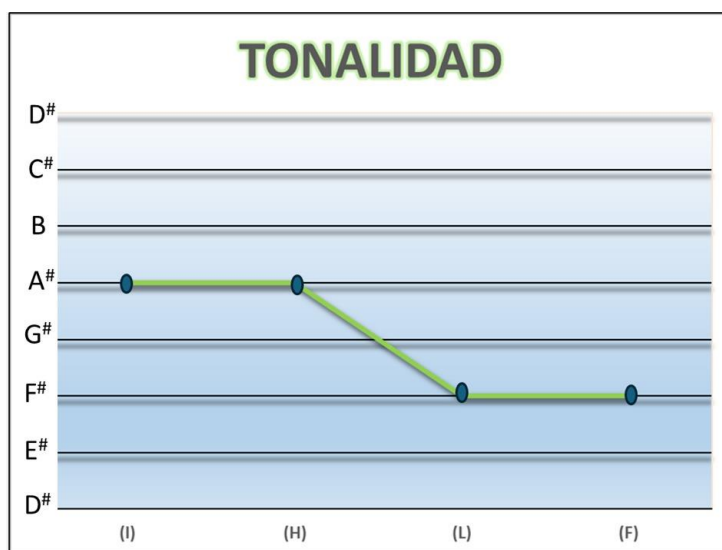
El artista tiene diferentes herramientas para poder dotar a su obra de identidad y fidelidad a su propia estética. (Brelet, 1957). Partiendo de lo anterior, hay decisiones que como compositor tomé en función de mi voluntad artística articulada a elementos propios de la estética, los cuales consideré oportunos en la musicalización de la obra de Courbet, pues, así como lo resalta Brelet. “El acto creador sin embargo no se aparta de la estética, pues el pensamiento sonoro se efectúa bajo la lógica y leyes externas, por lo cual si bien la creación proviene de una idea interior es necesario que se corporee y se articule a la estética” (Brelet, 1957, p. 10). Es así como desde el tratamiento melódico y la definición del concepto de contorno melódico, se plantearon elementos sonoros que, ligados a la mimesis, sirvieron para complementar la creación de mi obra.

Para Adams hay unos límites mínimos que permiten la identificación de una segmentación melódica, estos son: nota inicial (I), nota final (F), la nota más alta o higher pitch

(H) y la nota más baja o lower pitch (L). (Adams, 1976). Partiendo de lo anterior se puede hacer un análisis de contorno melódico de la sección anterior. de la siguiente manera

Figura 13

Grafica de contorno melódico – Angustia



Nota. Autoría propia

Como se puede observar en la imagen anterior, hay un balance de altura entre lo que sería la nota inicial (I) y la nota más alta (H), a su vez esto sucede entre la nota más baja (L) y la nota final (F) (Adams, 1976). Por lo general esto sucede cuando dos límites mínimos comparten la misma nota, lo cual permite una segmentación de carácter rectilínea entre dos segmentos. No obstante, el contorno melódico general presenta una estructura de escalera descendente que me permitió recrear un elemento descriptivo para la pintura, pues para mí representa una caída progresiva a la desesperación y recrea la decadencia de Courbet.

Por otra parte, en cuanto al aspecto armónico se decidió un acompañamiento continuo en tónica en ritmo de vals, esto especialmente por gusto personal a la estética que acompaña al

género, además de ello se quería reafirmar la tonalidad al comienzo de este fragmento para contrastarlo con la siguiente sección de la obra.

Hay elementos melódicos que se agregaron a la obra como la utilización de escalas y por ende del grado conjunto que presentan contraste auditivo. En cuanto al contorno melódico esto indica un cambio drástico en la estructura de la melodía, pues como se puede observar en la gráfica anterior, esta va descendiendo en el contexto general del segmento, por lo tanto, al hacer movimientos escalares de arpeggio ascendentes (Adams, 1976). hace un cambio de dirección inesperado como el que se puede ver a continuación.

Figura 14

Dirección de contorno melódico - Angustia

The image shows a musical score for a piece titled 'Angustia'. The score is written in 4/4 time and consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section, labeled 'Primera dirección', shows an ascending arpeggio in the treble clef. The second section, labeled 'Segunda dirección', shows a descending arpeggio in the bass clef. Red curved lines and blue arrows highlight the melodic contours.

Nota. Autoría propia

El movimiento escalar utilizado en esta sección pretende reflejar los matices de luminosidad que tiene la pintura, pues así como es común en Courbet utilizar coloratura oscura, también matiza en brillos, los cuales podemos reflejar en el rostro del retrato y la camisa del pintor. Por tanto, este elemento propio de la pintura se expresó musicalmente en características

de sonido referentes a la altura, pues se puede observar el mismo arpeggio desde distintas partes del piano recreando un matiz entre lo grave y lo agudo. Por otra parte, desde mi introspección como compositor, deseaba plantear por medio de este dinamismo de contorno, la expresión de las manos de Courbet, pues la expresión enmarca la expresión más allá del rostro, la posición de sus manos es complemento a la desesperanza y una oda al asombro.

En esta sección, se quería abordar la parte izquierda del cuadro de Courbet, en donde estaban sus grandes amistades y personalidades que estimaba en gran manera, por lo tanto se quiso crear una analogía a partir de la mimesis, en donde el tempo fuera la herramienta principal del cambio sonoro. Esto basado en lo que Brelet (1957) habla en su segundo libro *Estética y creación musical*

Pero la forma temporal, aunque encierre un aspecto objetivo y formal, vinculado a la materia sonora, es de esencia dionisiaca: con ella Y mediante ella se introducen en la música la afectividad y todas las potencias oscuras del ser, pues el tiempo, aun en sus formas más depuradas, solo puede ser vivido. Escuchar la sonoridad es acompañar su desenvolvimiento temporal con el impulso vivo de nuestra duración interior. (Pág. 80)

De acuerdo con lo anterior, Brelet da a entender que la afectividad en el oyente es un manifiesto indiscutible, pues de este depende su percepción e interpretación de lo que escucha. Por consiguiente, se planteó un cambio de tempo, dado a lo sentido y vivido por medio de la obra de Courbet, pues sobre todo este cuadro plantea diferentes elementos pictóricos variados en personajes y color, que usualmente no utilizaba el pintor y que en cierta medida enmarcan mi tendencia en dar un cambio de tempo a “Andante” para causar al oyente una perspectiva diferente en cuanto a ritmo se refiere y este pueda traducirse en el dinamismo que Courbet quiere darle a su pintura.

“La Parca”

Parámetros iniciales

El objetivo de esta composición era centrarse en el contexto general del cuadro de Courbet, pues dado a que tiene gran cantidad de elementos, se hizo necesario saber lo que el artista quería expresar en su obra por medio de un evento social poco deseable como lo es un entierro. Dentro de esta obra se puede denotar una vez más a distintas clases sociales de la época, haciendo parte de una ceremonia fúnebre, pues tal como lo describe Eugene (1800), citado por Moreno, D. (2019)

La pintura retrata el entierro de su abuelo materno, así como a un conjunto de personas de Ornans, la pequeña villa agrícola en la que había nacido Courbet. Se trataba de personas comunes, mujeres. Sin embargo, los había retratado como gigantes. Siguiendo la estructura y las proporciones de la coronación de Napoleón Bonaparte, de Jacques Louis David, había osado retratar a las personas más vulgares para el París del XIX. Una provocación en toda regla, un puñetazo en la cara de la Academia. (Pág. 2)

Esto se menciona, dado a que pareciese que el pintor detallara a cada personaje de manera precisa tal y como si se tratase de que todos tuvieran protagonismo por igual. Por otra parte, resalta la fidelidad de Courbet a su arte, pues sabiendo arriesgarse ante los ojos de quien viera su obra, no rechazó sus ideales revolucionarios ni a su gente de Ornans. A continuación, se puede observar el cuadro en su totalidad

Figura 15

El entierro en Ormans



Nota. Tomado de Óscar Soto Colás, 2022.

Elementos de influencia en la composición

En el caso particular de este cuadro, es importante basarse en el análisis de Eugene Delacroix, para lograr comprender lo que el artista quería expresar de manera simbólica en su obra, pues hay elementos que no corresponden a lo que se considera realismo, como el elemento de la crucifixión, el perro y la calavera, así como también ciertas curiosidades en los gestos de algunos personajes, que sin duda alguna realzan el cuadro de un simple entierro, a la simbología propia de la muerte y decadencia de la sociedad Francesa en el gobierno de Napoleón Bonaparte.

El elemento que considero más interesante es ver como el paisaje se hace uno con los personajes, es como si estos fueran las montañas haciendo alusión a que somos polvo y tierra, tal y como los componentes mismos de la naturaleza, es como si el pintor quisiera expresar que todos somos iguales ante la muerte. En cuanto a el elemento de la calavera los huesos, y las lágrimas negras Eugene (1800), citado por Moreno, D. (2019) comenta que

La calavera a los pies del agujero, los huesos en cruz y las lágrimas negras pintadas a los pies de la tela mortuoria que cubre el ataúd son una alusión directa a la francmasonería a la que Courbet pertenecía y a la que pudo haber pertenecido su abuelo, con el significado de renacimiento a una nueva vida. (Pág. 4)

Dado a lo anterior, hay una clara evidencia simbólica, de que Courbet insiste en la utilización de una paleta de colores obscura y con poco brillo. Por otra parte, dada a la descripción del autor se sugiere que Courbet era practicante de la masonería, una organización que solo fue secreta en sus orígenes.

Otros elementos interesantes en el cuadro también son un perro, el cual está cerca de la tumba y la calavera. Por otra parte, en el fondo del cuadro se ve un ambiente gris, en donde resalta la crucifixión de cristo, no de manera romántica y heroica con el cual era pintado en épocas anteriores al realismo, si no lejano en la imagen principal, más bien representado lejanía y evocando que lo divino se separa del plano terrenal, pues lo divino no es la resurrección si no la muerte. También Eugene (1800), citado por Moreno, D. (2019) describe que

Courbet retrata así el viaje de la vida a la muerte a través de los sacramentos y la iconografía cristiana anclada en lo más profundo de las clases bajas. Como elemento también dual coloca estratégicamente la cruz cristiana en consonancia a la cruz de significado hermético-francmasón del féretro. (Pág. 5)

Según lo anterior el autor sugiere que Courbet colocó el elemento de la cruz, basado en el significado que le daba la masonería a la crucifixión de Jesús. Una definición en donde el “cosmos” juega una parte importante en la definición, pues, así como lo resalta en el libro *Presencia masónica en el patrimonio cultural argentino*. “La cruz es el eje del mundo. Situada en el centro místico del cosmos, es el puente o la escalera por los que las almas suben hacia

Dios” (Pág. 204). Por tanto, en el contexto del cuadro es importante darle un significado de contraste entre el plano terrenal y el plano espiritual, pues el pintor está altamente interesado en colocar la crucifixión como un elemento de relevancia en su pintura.

Parámetro inicial en la musicalización

El escuchar música, conlleva encaminarse a diferentes planos que nos permiten darle forma y sentido al sonido, pues así lo detalla Copland (1939) en el libro *“What to Listen far in Music”*, en cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos. A falta de mejor terminología, se podrían denominar: 1) el plano sensual y 2) el Plano expresivo.

Dado a lo mencionado anteriormente, el autor sugiere que, si bien se puede dar una explicación de lo que quiere transmitir fielmente una pieza musical, está por sí misma no deja de expresiva y abierta al oído de quien la escucha. Esto al mismo tiempo plantea una dificultad de esclarecer el sentido de una pieza musical y lo que su autor sugiere a través de sus notas, pues así también Copland (1939) resalta en el libro

Mi parecer es que toda música tiene poder de expresión, una más, otra menos; siempre hay algún significado detrás de las notas, y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza. Todo este problema se puede plantear muy sencillamente preguntando: «¿Quiere decir algo la música?» Mi respuesta a eso será: «Sí.» Y «¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?» Mi respuesta a eso será: «No.» En eso está la dificultad. (Pág. 13)

Por tanto el parámetro inicial se fundamenta en que siendo la mimesis una herramienta de imitación, y para en el caso de este trabajo de composición, una herramienta de transmisión entre cuadro y la perspectiva del compositor, en recordar los sentimientos y pasiones percibidas a

través de la investigación del cuadro y como estas por medio del sonido, lograron un consenso en mi producto final de composición, por tanto uno de los objetivos es que el oyente pueda retroalimentar la obra, a través de la escucha y concebir su percepción de la obra, basado en su propio pensamiento, pues lejos de ser algo incorrecto, proporciona la validez suficiente en dejar claro que la música puede llegar a ser expresiva por si sola y un fenómeno que mueve pasiones y emociones de manera espontánea.

Musicalización del movimiento

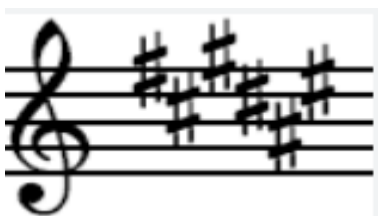
Inicialmente el movimiento empieza en tonalidad de Ebm, tonalidad enarmónica del movimiento anterior que está en D#m. Esta decisión se toma basado en la relación que tiene esta pintura a la del anterior movimiento, pues Courbet manifiesta la obra del “desesperado” como un impulso propio en ser inaceptable ante la burguesía, un “irreverente narcisista”, algo que se desencadena al ver uno de sus más famosos y primeros autorretratos. Este, en especial manifiesta el carácter y estilo de sus primeras obras, las cuales muestran de manera tímida tintes de su personalidad y carácter revolucionario., es así como como para la época en la que pinto el entierro de Ornans, manifiesta su auge como compositor y realza hasta lo más alto su irreverencia pintando a las personas más vulgares de Ornans. A continuación, se puede observar la analogía.

Figura 16

Analogía del estilo de Courbet

Origen y estilo de Courbet

D#m



Auge en el estilo de Courbet

Ebm



Nota. Adaptado de Historia-arte.com

La mimesis, se propone como una herramienta de des-presentación de lo visual a lo musical. Por tanto, pretende transformar todos aquellos elementos distintivos del arte visual del pintor, a los códigos sonoros que logren evocar la voluntad artística del pintor (Potolsky, 2006). Siendo así, como artista en el acto creador, se decidió establecer esta analogía musical, partiendo del conocimiento de las obras de Courbet, y la evolución del artista desde sus inicios hasta su auge.

Otros de los elementos predominantes en este movimiento, es el uso del obstinado, una herramienta musical que decidí utilizar en el acto creador y que refleja a través de la mimesis el propio carácter obstinante de Courbet, pues era conocido por ser terco y alguien sumamente desafiante, pues así también se destaca Eugene (1800), citado por Moreno, D. (2019)

La mirada desafiante, la mirada llena de rabia del genio que viene de una pequeña aldea con las manos manchadas de tierra. Las élites francesas ya lo tenían en el punto de mira, incluyéndolo en la lista negra como «revolucionario peligroso. (Pág. 1)

Teniendo en cuenta lo que se sugiere anteriormente., el entierro de Ornans es un claro desafío a las elites en la Francia Burgués, lo cual demuestra que Courbet no temía por lo que le pudiera pasar y que lejos de amedrentarse, perseguía el estilo que le hizo tan característico. Por ello en función de representar el carácter del entierro de Ornans, el ostinato musical presenta para mí como creador, el prisma central de esta pintura. Por tanto, a continuación se puede observar

Figura 17

Obstinatos – La parca

The image displays a musical score for piano (Pno.) with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score starts at measure 211. The bass line features a repeating eighth-note pattern. Two boxes highlight specific sections: a red box labeled 'Obstinato rítmico' covers the first and third measures of the bass line, and a blue box labeled 'Obstinato Melódico' covers the second measure. The dynamic marking 'mf' is present in the first measure.

Nota. Autoría propia

Como se muestra en la imagen anterior, se hace uso de dos tipos de obstinatos, en este caso el de tipo rítmico y de tipo melódico, los cuales tienen una armonía implícita dentro del movimiento, así como se puede observar en la siguiente imagen.

Figura 18

Obstinato y dinámica – La parca

Obstinato constante

Dinámicas

The image shows a musical score for piano (Pno.) starting at measure 214. The bass clef contains a constant eighth-note ostinato. A red box highlights this ostinato across three measures. A green box highlights a dynamic marking 'p' (piano) with a red line indicating a crescendo or dynamic change over the ostinato.

Nota. Autoría propia

El la imagen anterior se hace uso de un obstinato que se va repitiendo constantemente, por tanto una decisión que se tomó, fue el tratar de a partir de dinámicas, establecer un descanso en el espectro sonoro, pues aunque el carácter del pintor en esta obra es la obstinación, de ninguna manera es aburrida o carece de variedad, por tanto las dinámicas dentro del concepto de la mimesis, representan los matices de color de la paleta de Courbet, siendo estos como las pinceladas que le dan matiz a su obra dentro de un estilo oscuro y opaco que caracteriza a su paleta de color.

Obstinato basado en bajos extendidos

Dado a ser una obra para piano, es importante el uso de técnicas que puedan dar oxigenación al contexto sonoro, pues el acompañamiento de todo el movimiento puede llegar a ser ostigante dado al uso del ostinato rítmico y melódico. Por tanto, se decidió utilizar bajos extendidos utilizando principalmente la novena, la décima y la doceava de la nota raíz con la

cual se empezaba a acompañando en la mano izquierda. Además de ello se agregó un cambio de tempo en andantino y un cambio de altura usando principalmente notas más graves, pues se quiere representar la misma oscuridad del cuadro y el momento en que la muerte puede llegar a la puerta de cualquiera sin importar a la escala social a la que se pertenezca, pues es algo que Courbet quiso plasmar en su pintura, por otra parte se incluyó una dinámica en forte, pues se quiere a través de la mimesis representa que la muerte retumba en los momentos fúnebres y asecha en incertidumbre, pues no se sabe cuándo llega. A continuación, podemos observar la analogía musical

Figura 19

Obstinato, tempo y Dinámica – La parca

Obstinato extendido

Cambio de tempo

Dinámica

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 6/8 time. The score is divided into three measures. The first measure is marked with a tempo change to 'Andantino' (highlighted in a green box). The second measure is marked with a dynamic of 'f' (forte, highlighted in a red box). The third measure is marked with a dynamic of 'f' (forte, highlighted in a red box). The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The first measure is marked with a tempo change to 'Andantino'. The second measure is marked with a dynamic of 'f'. The third measure is marked with a dynamic of 'f'. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The first measure is marked with a tempo change to 'Andantino'. The second measure is marked with a dynamic of 'f'. The third measure is marked with a dynamic of 'f'. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 6/8 time signature. The first measure is marked with a tempo change to 'Andantino'. The second measure is marked with a dynamic of 'f'. The third measure is marked with a dynamic of 'f'.

Nota. Autoría Propia

Uso de contorno melódico a partir de la mimesis

Una vez más para este movimiento se usa la herramienta de contorno melódico, para lograr establecer una atmosfera representativa de la pintura partiendo del concepto de la mimesis, pues se recuerda una de nuevo lo que dice Potolsky (2006)

Aristóteles es translúcido y categórico: la música es un acto mimético; más concretamente, es expresión de la vida afectiva, es interioridad que se exterioriza, subjetividad que siente, mimesis del alma. Los ritmos y las melodías –el surgimiento de lo interno– sensibilizan sentimientos, que pueden ser experimentados y comprobados en la práctica. (Pág. 14).

Dado a lo anterior, el autor hace una definición de la música haciendo alusión a la mimesis del alma, pues esta es en sí quien da vida a la sonoridad interior, la cual se ve reflejada en el acto creador a través de un producto sonoro concreto. Por ello el contorno melódico se plantea como una analogía musical, la cual cumple la función de representar el camino hacia la muerte, pues así como se hizo en la descripción inicial del cuadro, la muerte es un camino por el cual todos debemos transitar, es también una seguridad inminente. Por tanto, se plantea el uso de un contorno melódico ascendente a tres notas que posteriormente desciende, siendo la nota más alta el auge de la vida y la nota a la que cae finalmente, es el descenso a la muerte. A continuación, se puede observar la analogía

Figura 20

Nota final “Caída a la muerte” – La parca

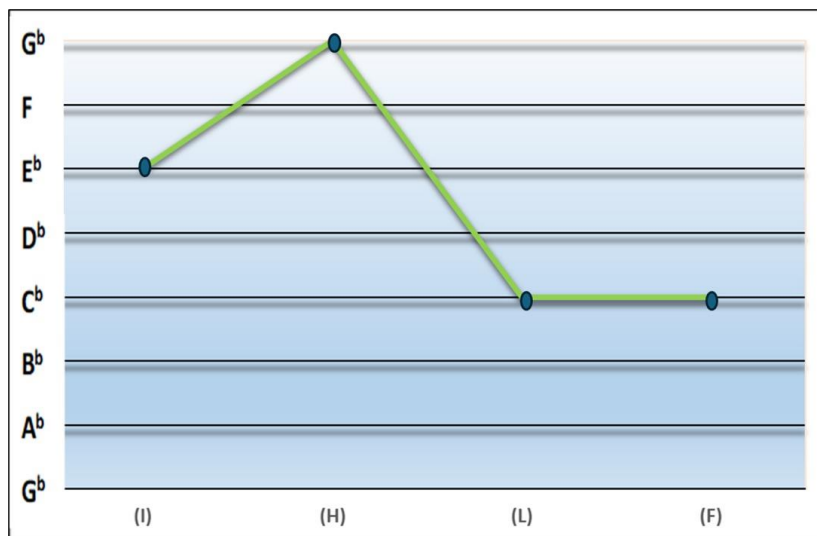
The image shows a musical score for piano (Pno.) with two staves. The right staff is in treble clef and the left staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 229. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. A red box highlights the final chord in the right hand, and two blue arrows labeled 'Contorno' indicate the melodic line connecting the notes of the chords.

Nota. Autoría Propia

Según la terminología de Adams, una representación de contorno melódico adecuada para la anterior sección sería la siguiente

Figura 21

Grafica de contorno melódico – La parca



Nota. Autoría propia

Como se puede ver en la gráfica anterior, la nota más baja (L) y la nota final (F). Comparten la misma altura, esto le da más importancia, a la nota de C^b, dado a tener dos segmentos iguales. Esto, descriptivamente es interesante, pues le da más protagonismo a lo que se denominó como, “la caída a la muerte”.

Conclusiones

A partir de lo expuesto anteriormente, se puede concluir que la relación entre música y pintura se fundamenta en el acto creador y la intencionalidad del compositor en plasmar su voluntad creativa en un producto de carácter artístico, no obstante esto conlleva una responsabilidad en el conocimiento de la obra y la contextualización de la misma en la historia y como esta trasciende y se reinterpreta mediante el paso del tiempo, por tanto si es posible integrar elementos sonoros a una obra pictórica, pues el tiempo no es una barrera de reinterpretación para el artista y este a través de su percepción alimentada, puede traducir los códigos pictóricos a códigos sonoros que vinculen el propósito del autor original en su obra.

En virtud de lo que se ha presentado, es claro que el análisis y documentación de las obras de Courbet, fueron un insumo importante al momento de realizar la musicalización de los cuadros, pues la percepción alimentada conlleva a la investigación y referencia de quienes son expertos en la historia del arte y en el campo del análisis pictórico, que sin duda alguna presentan una trazabilidad entre lo que se ve a simple vista y lo que realmente el pintor quería expresar en su obra. Por consiguiente, entender el alma del pintor género el poder comprender que recursos sonoros eran los más adecuados para poder describir fiel y musicalmente su obra.

A raíz de lo que se ha expuesto en este documento, el recurso de la mimesis se convirtió en el principal instrumento de relación entre música y pintura, pues la mimesis es por excelencia la transferencia entre las artes y una herramienta de imitación y descripción para este trabajo de composición. Por ende, de esta se desprenden los recursos que musicalmente se utilizaron y lograron concretar el producto final. Cabe aclarar que la percepción juega un papel importante en la mimesis, pues sin percepción es imposible transferir la imagen al sonido, dado a que esta es quien propone finalmente las analogías sonoras que describirán lo visto en el cuadro.

Finalmente, el trabajo de esta investigación se concretó en un producto auditivo a través del software pianissimo, que posibilitó posteriormente la redacción y escritura de la partitura en finales. Por tanto, el componente tecnológico se hizo significativo en la investigación, pues permitió que el producto final fuera conciso y claro en su presentación y una conclusión de este trabajo de investigación creación.

Referentes bibliográficos

- Adams, C.R. (1976). Melodic Contour Typology. *Ethnomusicology*, 20, 179-215.
- Bradley, R., Criado Boado, F., & Fábregas Valcarce, R. (1994). Los petroglifos como forma de apropiación del espacio: algunos ejemplos gallegos. *Trabajos De Prehistoria*, 51(2), 159–168. <https://doi.org/10.3989/tp.1994.v51.i2.455>
- Brelet, G. (1957). *Estética y creación musical*. Librería Hachette.
- Calle, R. D., (2007). Sobre las relaciones entre música y pintura. *Aisthesis*, (42), 87-97.
- Collins, J., Welchman, J., Chandler, D., Anfam, D. (1983). Tursen/ Hermann Blume. ISBN: 8487756727
- Copland, A. (1939). *What to Listen for in Music*. McGraw-Hill. ISBN: 9780451528674
- González, P. (2014). *El vals, hijo del romanticismo*. FAMUS: Revista cultural de la Facultad de Música de la UANL (9). pp. 7-11
- Guerreiro, M. (2004). *El realismo en el arte: Su época*. Universidad de la Laguna.
- Marvin, E. (1988). *A Generalized Theory of Musical Contour: Its Application to Melodic and Rhythmic Analysis of Non-Tonal Music and its Perceptual and Pedagogical Implications*. [Tesis de doctorado, UNIVERSITY OF ROCHESTER LIBRARIES]. UR Research – At the University of Rochester - <http://hdl.handle.net/1802/32238>
- Merleau-Ponty, M. (2005) *Phenomenology of Perception*. London, England: Routledge.
- Moreno, D. (2019). *Retratar la tierra: Revolución y muerte en Ormans*. Malas Lenguas: Disidencias Estéticas.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. London: Routledge.

Rocchetti, Ana María. (2015). Arte rupestre: Imagen de lo fantástico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20(1), 39-49. [https://dx.doi.org/10.4067/S0718-](https://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942015000100004)

[68942015000100004](https://dx.doi.org/10.4067/S0718-68942015000100004)

Trainor, L. J., McDonald, K. L., & Alain, C. (2002). Automatic and controlled processing of melodic contour and interval information measured by electrical brain activity. *Journal of cognitive neuroscience*, 14(3), 430–442. <https://doi.org/10.1162/089892902317361949>

Anexos

Link del audio de la obra de creación: <https://www.youtube.com/watch?v=S91i-hVepps&t=1s>