

Pilar García Calero

EL PIANO VISUAL CONTEMPORÁNEO



Pilar García Calero

Dra en Pedagogía/ Profesora Superior de Piano. CSM de Sevilla

Palabras clave: Música, Piano, Sonido.

Key words: Music, Piano, Sound.

El trabajo del Piano Contemporáneo es tan controvertido como variado. Por esa razón, se hace necesaria la revisión de sus planteamientos y su posterior aplicación, tanto en la interpretación como en su enseñanza, con el propósito de aportar una nueva mirada a su estética e interpretación contemporánea, variada y cambiante; una consecuencia más de las múltiples estéticas que rigen en el SXX y SXXI; interesante panorama de pensamientos equidistantes.

Contemporary Piano's work is as controversial as varied. Therefore, it is necessary to review its approach and its subsequent application in the interpretation and in their teaching, with the aim of providing a fresh look at its beauty and contemporary, varied and changing, one of the most many in the governing aesthetic and SXXI SXX; equally interesting picture of thoughts.

AVANZANDO EN LOS CONCEPTOS

Desde los primeros albores del SXX, nos encontramos con varias corrientes estéticas, derivadas del SXIX, algunas consecuencia directa, y otras en oposición que busca nuevos caminos creadores e interpretativos; pero curiosamente esas diferencias convergen en la necesidad de trabajar la música dentro del contexto holístico de la multidisciplina, llegando a potenciarse una realidad de múltiples vertientes que convergen en el conjunto de interacción de Artes- Ciencias- Matemáticas, es decir, una realidad creadora poliédrica.

Sin embargo, la creación musical no puede evadirse de los grandes acontecimientos del SXX⁴³, tanto los positivos como los negativos. Lo primero las guerras, la I^o, con 8 millones de muertos, marca el fin de una época. La II^o guerra mundial, con 40 millones de muertos, ha dado como consecuencia una conciencia planetaria. Aparecen corrientes artísticas diversas; por un lado se parte de movimientos intelectuales, elitistas, abstractos (serialismo, electroacústica, indeterminismo...).

La politonalidad supone un cambio importante en el lenguaje, consiguiendo la simultaneidad de varias tonalidades en un mismo discurso musical; al respecto, puede considerarse politonal el acorde de 11^a ó 13^a con notas extrañas.

Polirritmia: La distribución de diversos instrumentos en diferentes voces y con diferentes fórmulas configura un nuevo mundo rítmico, empleado por los mismos que emplean la politonalidad.

La interculturalidad o realidad poliédrica: A final del SXX, la modalidad aparece de un modo diferente, definiendo otro modo de distribución de tonos, semitonos y octavas. La modalidad antigua se le ofrece a Debussy como una nueva mirada a la variante en la tonalidad tradicional, con su escala de tonos enteros y sus timbres procedentes del Gamelán. Satie rompe la métrica e introduce las tonalidades medievales en su obra *Gymnopédies* (1888). Fauré hará lo mismo en sus *Barcarolas* y *Nocturnos* para piano. Bartok nos ofrece una gama acústica obtenida para la sucesión de armonías naturales, "Sonata para dos pianos y percusión, 1938". Charpentier escribe "72 études kamatiques" para piano, basado en los modos del sur de la India. Falla, Villalobos y Messiaen también trabajan en esta línea modal. Entre los modos inventados destaca la escala de seis tonos iguales (modo hexatónico), que Debussy utiliza en el preludio para piano "Voiles". Messiaen crea los modos de transposición limitada (gama octotónica), que presentó con su obra para órgano "La Nativité du Seigneur". De este movimiento es importante destacar el Jazz, basado en los modos tradicionales, que se refrendan en la obra "Concept Lydien d'organisation tonale pour l'improvisation".

El Dodecafonismo. Técnica creada por Schönberg, y utilizada por él hasta 1938, en la que la escala musical aparece desde otra mirada, sin ejes tonales ni puntos de atracción específicos. Sus alumnos Webern y Berg, siguiendo el camino, configuran una forma personal de dodecafonismo.

43 21 Trias, E. 2007. El canto de las sirenas. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



El Serialismo. Como el dodecafonismo ignora la realidad acústica del sonido, y la resonancia natural del espectro armónico, Webern, aplica el concepto de serie a otros parámetros, que demuestra en su obra para piano “Quatre Etudes de rythme; Mode de valeurs et d'intensités pour piano”, 1949 Boulez palica los principios seriales en su obra “Estructuras para dos piano”s, J. Barraqué en su “Sonata para piano”.

La Microtonalidad. El contacto de los compositores con la música de países orientales hace que aparezca la necesidad de buscar nuevos recursos en la subdivisión del tono, que redundan en la subdivisión del semitono.

La armonía de color. Iniciada por Debussy como tal, aunque ha tenido sus antecedentes en la expansión de la tonalidad del Romanticismo tardío, se basa en el concepto de música como lenguaje comprensible; así, se establecen en primer lugar resonancias armónicas, timbres, vibratos, ataques, intensidades, etc... Debussy nos inicia en este tema con el “Etude pour les sonorités opposées”, 1915. Schönberg en su tratado de armonía y en su obra “Cinq pièces op. 16” (nº 3). Xenakis, Scelsi, Ligeti Stockhausen, también trabajan la armonía de color en sus obras para orquesta.⁴⁴

La corriente espectral. Es una penetración en la materia sonora que supone la descomposición del sonido. Heredada de la investigación acústica y tecnológica, trabaja la microestructura interna y las consecuencias macroestructurales. Grisey es su máximo exponente con su obra “Modulations”, 1980.

La corriente futurista y la música concreta son otros modos de componer asumiendo e integrando ruidos y sonidos del entorno, magnetofón, etc..., en las técnicas compositivas.

Las matemáticas: El empleo de las matemáticas y la música, originado por JS Bach, viene de la mano de la estructura, que comienza con los trabajos de Schönberg, Stravinski, Messiaen, Varèse, que se aproximan a parámetros, variables, incluso a la música electroacústica y espectral, cuya construcción goza de un pensamiento analítico- científico. A partir de los años 50, la investigación matemática y los modos estructurales, conducirán a la música algorítmica con ordenador. Otro aspecto importante de este apartado es el empleo de la Arquitectura al servicio de la Música. El impulsor fue Xenakis, matemático, músico y arquitecto.

44 Vergés, L.. El lenguaje de la armonía, de los inicios a la actualidad. 2007. Barcelona: Boileau.

Las NNTT⁴⁵ supusieron una de las innovaciones de la música del SXX, mediante la introducción de medios electrónicos en la composición e interpretación.

El sistema MIDI permite a los pianista improvisar con uno o varios pianos automáticos, o configurar el sistema para que los pianos sigan al pianista. En esta línea se encuentran R. Teitelbaum, C. Barlow, JC Risset.

La música electroacústica⁴⁶ lleva a cabo un trabajo sobre partituras gráficas, que se expresan directamente sobre el fenómeno sonoro, generando una sinusoide.

La Música interactiva, tratada numéricamente por un ordenador, permite una interacción entre el intérprete y el instrumento. Ejemplo: M. Lindberg (Ur, 1986), MA Dalbavie (Diademes, 1984), etc...

La ciencia: la música como proceso. Al llegar el SXX, el criterio de organización de la estructura musical pasa de ser básicamente de índole emocional o estético, a ser de índole intelectual, implicando la accesibilidad y la comprensión.⁴⁷ Así el Stockhausen trabajaba inconscientemente hacia nuevos estadios de conciencia. Por eso, crea un nuevo proceso musical basado en lo siguiente: paradigma, valores o principios, ejemplos, modelos, generalizaciones. En este aspecto, J. Cage presenta el Piano preparer, un piano en continua transformación, que trata de obtener timbre inhabituales, estableciendo también un proceso de interpretación y

“La música es edificante, pues de vez en cuando pone el alma en funcionamiento”

composición diferenciado.

La interacción de las artes y las ciencias. Esta nueva manera de hacer Arte cambia por completo los esquemas tradicionales, y convierte al espectador-oyente en sujeto activo del mismo, ya que ha de descifrar el mensaje de la obra. Según Broadbent⁴⁸ la analogía es una manera central de la creatividad y todos los arquitectos que llamamos creativos lo han usado en un momento u otro de su carrera. Así, las analogías en forma sistematizada fueron desarrolladas por Gordon, formando una técnica fundamentalmente psicoanalítica llamada Sinéctica o Sinestesia, la cual es un método para el desarrollo de la creatividad, y se apoya en tres supuestos: el proceso de creación es perfectamente analizable, el proceso creador es siempre análogo,

45 Supper, M. Música electroacústica y música con ordenador. 2004 Torrejón de Ardoz (Madrid): Alianza Música.

46 Bras, J.-Y. Les courants Muxicaux du XX^e siècle. 2006. Paris: Papillon

47 García Laborda, JM.. Forma y estructura en la música del SXX. 1996. Madrid: Alpuerto

48 Broadbent, DE.. (1983, 1º dic.). Percepción y comunicación. 2001 Madrid. Debate.



Parámetros analíticos para interpretar

MÚSICA TONAL

ARMONÍA

- Relaciones entre alturas (gestos, dirección)
- Movimiento armónico: progresiones (modulación, organización espacial)
- Metas armónicas (fraseo, climax)

MOTIVOS

- Ligados a estructura armónica y melódica: conjunción de voces y armonías subyacentes

MÚSICA ATONAL

ARMONÍA

- Ausencia de organización tonal- propios gestos desde perspectiva diferente
- Disolución de la tonalidad: cromatismos, disonancias, relaciones, alteraciones modales y no diatónicas, no progresiones ni conducciones tonales

MOTIVOS

- Generados por melodía y armonía
- Relaciones melódicas entre grupos de alturas

ACORDES DE 7 Y 9 comunes a ambos

METRO

- Regularidad: fuerza armónica
- Ubicación crea percepción del metro (diseños, cambios, etc...)
- Polimetría
- Metro y tempo (no percibimos ningún tempo sin que se proyecte en el metro): unidad negra...

RITMO

- El motivo melódico es también rítmico
- Parte grave que conduce las voces
- Cambios evidentes o sutiles, refuerza metas armónicas o tonales

METRO

- No uniforme en su mayor parte
- Influencia extramusical (escenas diversas...)
- Influencia de otros sistemas: indio, Europa del este, oriente...
- Polimetría
- Notación métrica (Messiaen)
- Modulación métrica (A. Berg)
- Cambios métricos y metros simultáneos (ausencia de diseños recurrentes)

RITMO

- Oído más motivo rítmico que el de alturas por su complejidad
- A veces el motivo rítmico es el único contenido

los procesos de creación son siempre análogos en los individuos y en los grupos⁴⁹.

Visto este estudio, nos adentramos en los parámetros interpretativos esenciales que propone Lester⁵⁰, de vital importancia para la moderna generación de una interpretación conceptual, significativa y procesual:

D'Agvilo⁵¹, en su novedosa teoría mantiene que hay que exigir a los estudios musicales capacidad de

renovación, al igual que la ha tenido, por ejemplo, en los estudios pictóricos. Concibe el conocimiento como un fenómeno integral en el que la ciencia, el arte y la filosofía son las tres dimensiones de este vehículo espacial, cuyo desarrollo armónico conduce a las tres dimensiones gnoseológicas del Universo. En base a esto relaciona, por un lado los Parámetros musicales relacionados con las magnitudes musicales que conforman la música en nuestro universo, es decir, las cualidades del sonido que puede controlar un música por separado (armonía, rítmica, agogía...) o conjuntamente; en el segundo caso entramos en el terreno de la Alquimia que se realiza en la composición, y finalmente a manos del intérprete en la interpretación. Los Parámetros metamusicales son los referentes a la conjunción de las artes y las ciencias. Por

49 García Calero, P. La música del color y el color del sonido. 2006. Málaga: Maestro

50 Lester, J. Enfoques analíticos de la música del SXX. 2005. Madrid: Akal.

51 D'Agvilo, S. 2001. Introducción a la estilística. Madrid: Intervali University. D'Agvilo, S. 2001. El discurso musical. Madrid: Intervali University

tanto, el estilo en la obra de arte es un tipo especial de objeto fractal: el todo se encuentra en cada una de sus partes y cada una de sus partes concentra el todo. Así, los parámetros interpretativos son conceptos establecidos en la composición, pero que se desarrollan en la interpretación como magnitudes postcompositivas.

LA INTERPRETACIÓN COMO UNA CREACIÓN INNOVADORA

La música es, desde épocas ancestrales, una de las más sublimes formas de aproximación a los misterios de la naturaleza y del ser mismo; verdadera ciencia que nos permite acceso al conocimiento de lo que es y existe. Es a la vez arte y ciencia, artesanía y forma de conocimiento (físico, metafísico, matemático, filosófico). A través de ella se indagaron la armonía y las proporciones de las esferas celestes, la naturaleza del número y de sus propiedades, o de sus incorporaciones geométricas⁵². Desde este punto de vista, el trabajo interdisciplinar aporta una nueva visión a la interpretación; destacando el Grupo artecitta:: M^a José de Córdoba Serrano (Dr. BBAA). España. Tremedad Gnecco Suárez. (Ciencias de la Educación) UGR. España. Edward Hubbard (Neurociencia). Francia Sean A Day (Lingüista). EEUU. Dina Riccò (Diseño). Italia Pilar G. Calero (Dra Pedagogía-Música). Sevilla. España Joerg Jewanski (Música). Alemania Markus Zedler (Psiquiatra). Hannover. Alemania. Emilio Gómez Milán. (Psicólogo), Granada España. Helena Melero, (Neurociencia). Madrid, España; Pela Salas, (artista). Jaén, España. Los continuos avances de este grupo en la creación e interpretación, están estrechamente ligados a la investigación multidisciplinar, cuyas bases se han vuelto a revisar y definir en el III Congreso de Sinestesia, Ciencia y Arte celebrado en Granada en 2009⁵³ Incluye el análisis científico, creativo, artístico de la Sinestesia, basada en postulados procedentes de diversos investigadores, que se interaccionan, y generan una estética constructivista multidisciplinar:

-Danko Nikolic: la sinestesia puede ser comprendida como una asociación no usual de un tipo de asociación semántica en la que, en vez de unir un concepto a otro concepto, se une un concepto a una activación sensorial.

-Rochl Basbau la sinestesia emerge, como siempre, siendo significativa para todos los campos de este tipo;

52 Trias, E.. El canto de las sirenas. 2007. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

53 Presentaciones del III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte. Granada 2009.

ya que tiene implicaciones en la cognición, el lenguaje, y el arte.

-Sidoroff Dorso: nuestra teoría presupone procesos paralelos y no lineares, convirtiendo, por consiguiente, la activación a gran escala del cerebro en un delicado efecto de colisión, en el que las correlaciones córtico-corticales son activadas por disparos acumulativos incrementales cuyo resultado es la alteración diferencial recíproca en áreas no necesariamente adyacentes y/o insuficientemente mielinadas. Esta hipótesis del “efecto tornado” puede contribuir a mejorar el entendimiento de la plasticidad del cerebro humano.

-Helena Melero: La sinestesia es un fenómeno neurológico que se produce cuando la estimulación de una corriente sensorial o cognitiva conlleva una experiencia asociada en una segunda corriente que no ha sido estimulada directamente. A través de la técnica de magnetoencefalografía, hemos comparado la activación cerebral en diferentes sujetos (sinestésicos asociadores grafema-color y no sinestésicos) encontrado diferencias significativas en las regiones parietales implicadas en la integración multisensorial (binding) en estadios tempranos del procesamiento visual.

-Simner Ludwig: nuestra contribución para lograr este objetivo se centra en abordar un fenómeno previamente no descrito: la sinestesia tacto-color. Los sinestetas de tacto-color experimentan sensaciones visuales de color/patrón activadas por la estimulación táctil de las manos o de otras partes del cuerpo.

-D Ricco: Según SCHAFFER (1977) un sonido puede ser descrito con dos lenguajes distintos; palabras, usando un lenguaje verbal, e inevitablemente con el uso de metáforas sinestésicas, símbolos gráficos o dibujos, por siguiente usando un lenguaje figurativo.

-Gombrich (1963) piensa que los equivalentes entre diferentes elementos están enlazados a factores que estructuran y contextualizan las representaciones. En conclusión, el trabajo de artistas y diseñadores puede ser considerado como una manera “profesional” de representar la imagen mental.

-R. Alsop: Cuando se hace una obra de arte dentro del artista se engranan muchas informaciones, combinándose para formar la inspiración e informar la ejecución y expresión final de la obra. Estas entradas de información pueden venir de muchas maneras y de varias fuentes, incluyendo fuentes externas, memorias, o la interacciones que ocurren cuando se hace la obra y que pueden ser simultáneas, o separadas, cinéticas, físicas, auditivas o visuales. Como estas entradas están asimiladas influyen al artista conscientemente y activamente, o subconscientemente y sin intención.

En base al estudio constante del Grupo Artecitta, al que pertenezco, realizo una serie de trabajos visuales que, posteriormente analizo para conocer sus consecuencias.



LA DIVERSIDAD EN LOS CONCIERTOS VISUALES: Mis propias experiencias

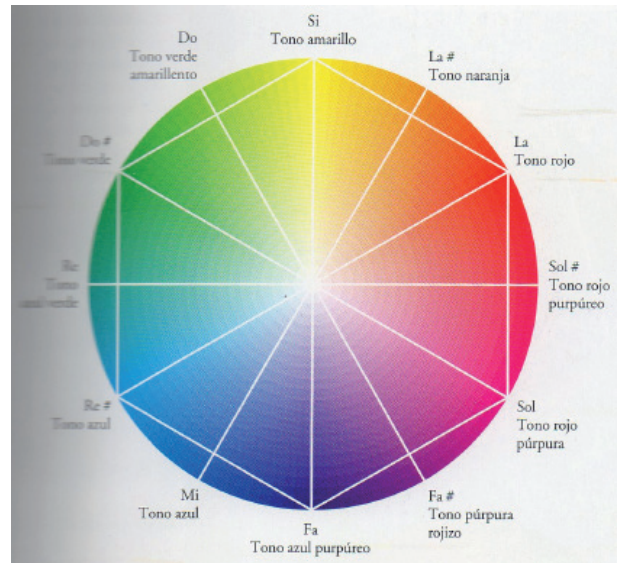
Concierto visual-video "10 Kleine impressionen op. 127" (S. Karg Elert). Pilar G. Calero:

Se trata de una obra pianística compuesta por K. Elert en 1921, y basada en los poemas sobre Westfalia de la Baronesa Annette von Droste. La detallada descripción de los paisajes de su tierra natal que presenta la poetisa en 1844 (fecha de composición de los poemas), la traduce el compositor en impresiones subjetivas sobre elementos del paisaje, dando a la obra un carácter abstracto; es decir, transformando una obra en principio impresionista, en una expresionista, dada además la diferencia de fechas y cambios de estética que acontecieron. Dicho compositor, alemán formado en Leipzig, recoge además las influencias de Debussy, Skrjabin, Schönberg, y su instrumento preferido es el Kunsthharmonium, porque le permite identificar los diferentes colores, que también refleja en su elaborada y novedosa armonía, en la que la intención tonal de algunas de las partes de la obra, se diluye entre la variedad armónica colorística, llegando a perder algunas el supuesto eje tonal.

La obra se divide en las siguientes partes, originariamente en alemán, y traducidas por Francisco Alcaraz: Amplia llanura. Jóvenes helechos. Campanas al viento. Sagradas hayas. Jóvenes abedules. Pino solitario. Pálidas hojas al viento. La tumba de los hunos. Luna creciente sobre los juncos. Vuelo de pájaros.

Para la ocasión se han creado unas imágenes en movimiento y se ha grabado la música, que va sincronizada con dichas imágenes, expresando en cada momento secuencias de impresiones emocionales organizadas que se basa en la identificación de color sonido procedente del trabajo de investigación de los pintores Juan C. Sanz y Rosa Gallego en sus "Armonías cromáticas". Para ello, se han trabajado cuatro acordes de color en cada una de las partes, con el fin de lograr un equilibrio interpretativo.

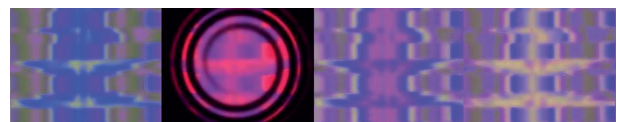
Según estos autores, en una escala circular de 12 tonos se consideran adyacentes aquellos entre los que existe una diferencia igual o inferior a 30°. El intervalo tonal 0 es monotonal o duro. Las combinaciones bitonales que se eligen para formar esquemas cromáticos de dos o más coloraciones se denominan pares, parejas o dúos tonales. Las de tres tonalidades triadas, tríos tonales o



Rueda de color empleada

familias de tres colores. Las combinaciones de cuatro tonalidades distintas o más que se eligen para formar esquemas cromáticos de otras tantas coloraciones se denominan combinaciones politonales o familias de cuatro colores. En la actualidad, este criterio se orienta hacia la obtención del equilibrio cromático basado en la diversidad tonal. Además se considera que desde la perspectiva de la teoría contemporánea de la armonía cromática, estos trabajos presentan una complejidad de diferentes pensamientos; de ahí la importancia de las aportaciones del colorismo personal, la creatividad icónica, y el pensamiento visual, derivados de los trabajos de los expertos en color, los estudios científicos, la práctica artística y creativa.

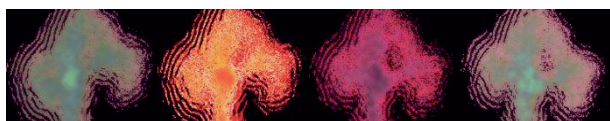
Los acordes seleccionados son (hay que considerar que estas instantáneas están sacadas de una parte de la imágenes en movimiento, y en algún caso puede faltar alguno de los colores; sin embargo es representativo de los acordes completos):



Amplia llanura

Esta parte está dividida en la expansión de la llanura, la sensación de soledad, la sensación de libertad y el recuerdo que se va desdibujando. Estas impresiones sobre la naturaleza del lugar, se ven acrecentadas por el color y el movimiento de la imagen, que cambia con los acordes seleccionados, dejándonos contemplar una continua armonía visual y sonora. La amplitud de la llanura no da precisamente una sensación de alegría, sino de incertidumbre, acrecentada por los cromatismos descendentes. Sin embargo, estos mismos cromatismos,

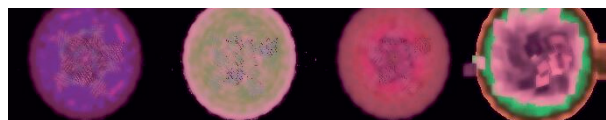
al ascender dejan vislumbrar un poco de esperanza, de seguridad sobre el terreno. El estado flotante de la primera parte da paso a la soledad real de la segunda, en la que la armonía se complica, con acordes que se despliegan y contradicen las consonancias a base de la ampliación del color, dejando que la soledad penetre; una insinuación de acorde de do M en el compás 13, enriquecido después con nuevos cromatismos, induce a una seguridad personal sin abandono de la sensación de amplia soledad. Más tarde, la soledad va dejando paso al recuerdo hasta el acorde final con 7ª. El movimiento de color variado e inquietante presentado en el video, representa el color descrito por cada uno de los acordes, variado y en continuo cambio, de intensidad diversa, pero también es importante por la presencia de la resonancia en el movimiento, dejando acrecentar la impresión de soledad y amplitud descritas. Los acordes empleados para el cambio de color son fa#-la#-do#-sol#, mi-sol#-si-fa#, la-do-mi-sol, mi-sol-si-re. La imagen del video permite caminar por la llanura con todas sus consecuencias, en su amplitud, movimiento, vida, luz y oscuridad..., creando una nueva imagen interna que nos descubre un mundo indescriptible.



Jóvenes helechos

Esta segunda parte, de movimiento tranquilo y con un eje en SI (oculta un posible acorde de mi mayor, sol menor, fa# mayor, etc...enriquecidos con 7ª, 9ª, cromatismos, etc...), que se disuelve en el acorde final, está compuesta por un diseño de arpeggios bajo los que se van dibujando diversos colores armónicos, apoyados por pedales flotantes, como indica el propio autor. La estructura de esta parte es A B A. En el primer diseño se expone el eje fundamental de apoyo armónico, estableciendo el ritmo ternario en semicorcheas como base fundamental del movimiento. La segunda parte es de expansión de color armónico, con muchas variantes en las que podemos imaginarnos a los helechos en diferentes colores según les llega la luz a determinadas horas del día, pareciendo alternativamente como protagonista el ritmo en el tiple, la temática o la armonía en el resto de las voces; la vuelta al tema A se realiza mediante modulación cromática resaltando de nuevo el cromatismo en la mano izquierda. Al final, el acorde de mi se deja notar en mayor, en menor con acorde de 13ª con color. Todas estas coloraciones, nos facilitan la labor de búsqueda del color sonoro, que se corresponde con la ligereza del movimiento del helecho, expresado también por las frases cortas que semejan las pequeñas reminiscencias de sus ramas, y que culmina con una sutileza en ppp. El video, con la imagen e movimiento

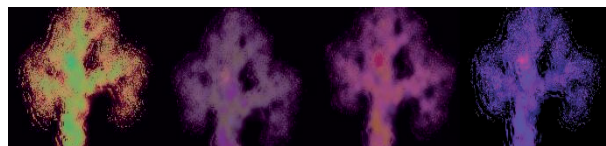
que semeja un árbol desdibujado en sus formas, juega continuamente con el espacio, variando su movimiento con la música. Así, los cambios de color se realizan en los acordes mi-sol-si, fa#-la#-do#, mib-solb-sib, mi-sol-si-fa#-do#, considerando que son los que más contraste visual pueden causar.



Jóvenes helechos

Las campanas suenan en diferentes voces como si lanzaran un mensaje de color, partiendo de un fa# mayor como base. Los pedales largos nos indican una técnica con reminiscencias impresionistas, en la que las voces protagonistas aparecen acompañadas por un ambiente armónico que resuena con ellas. También la forma A B A es la que prima en esta parte de la obra. En la primera aparecen los sonidos de campanas melódicamente, en voces diferentes que alternan agudos y graves como en un juego de apariciones y desapariciones, alternando dominante y tónica. La parte B es de armonía más profunda, en la que se alternan sonidos más flotantes con partes más reales o cercanas a la realidad con un bajo dado y acordes superpuestos, formando una textura más compacta y sonora que después se diluye melódicamente en un acorde de fa # lleno de cambios de color. Después, la armonía nos lleva a una reexposición breve en fa# , con la variante del periodo cadencial final perfecta, con una dominante7 corta y una tónica con muchas coloraciones variadas superpuestas (11, 9 fundamentalmente).

El video, sin abandonar una forma circular que simboliza la campana, va pasando por diversos movimientos internos imitado ondas sonoras que dibujan diversos espectros dirigidos por el sonido y su expansión, la profundidad de la armonía y su movimiento rítmico. Por tanto, los cambios de color más significativos se han encontrado en los acordes fa#-la#-do@-mi-sol#, do#-mi-sol#, lab-do-mib-sol-sib-re-fa, re#-fa#-la#do#-sol#.



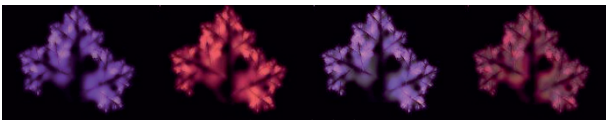
Sagradas hayas

Otro elemento típico de un paisaje en el que es de destacar la solemnidad simbólica de esta especie, cuyo eje armónico fundamental está en reb menor. La estructura es A B CODA CADENCIAL. En la primera parte es de destacar la presentación de las hayas como árboles arraigados en la tierra, con acordes contundentes en los dos primeros compases. En el tercer compás, una



modulación enarmónica nos lleva a do # presentando una iniciación al movimiento en ritmo de corcheas. En el compás 5 se inicia un movimiento en corcheas. En el compás 7 una subdominante nos lleva de nuevo a reb e introduce el tema B en el compás 9 que, poco a poco, va alternando el ritmo de corcheas y negras, así como las diferentes coloraciones hasta llegar a la Coda en la que la cadencia se hace patente con una D 13 que pasa del VII al V grado, y una T 11 llena de color.

El movimiento que presenta el video simula un árbol en expansión y recogimiento, con movimientos diversos en los que se dibuja la trayectoria de los árboles desde la mirada de la solemnidad, el movimiento y su influencia en el entorno, su parte más física y espiritual. Los acordes seleccionados según el contraste de color son al-do#-mi-sol#, mi-solb-sib-reb, fa-lab-dob-mib-solb-sib, fa-lab-do-mib-solb-sib-reb.



Jóvenes abeludes

El juego que presenta la frescura de la juventud del abedul en continuo movimiento está expresado por un ritmo ligero en corcheas y semicorcheas, y la escala Pentatónica que sienta las bases de la armonía combinada con las sugerencias de los instrumentos de la orquesta, concretamente flauta y viola. Así, en este caso, los cambios de compás que se suceden dejan expresar una dinámica ligera en continua transformación, luminosa, linda, delicada, como el propio autor indica. Por tanto, las diferentes partes están determinadas por el solo de viola y el solo de flauta, que aminoran el ritmo en la cadencia final.

El video representa las formas de una planta con varias ramas, en la que la danza rítmica con unidad de medida en los cambios de compás, se ve perfectamente reflejada son los efectos y transiciones dinámicas del video. Los acordes seleccionados son re-fa#-sol-do#, sol#-si-re#-sol, mi-sol#-sib-re#-fa#-la-do.



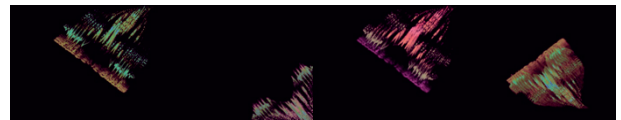
Pino solitario

Se trata de una obra con tonalidad fundamental en fa# mayor, en la que la soledad es la protagonista, representada fundamentalmente por los cromatismos descendentes. La estructura general es A B CODA. El propio autor define el movimiento, basado en el afecto "melancolía prolongada, colores oscuros", dando ya el significado propio, que se refuerza con los acentos sobre las dos primeras notas, dominante



de fa#, que recaen en tónica en el 3º compás, con plena armonía. En el compás 8 aparece el tema B en fa menor 7, reforzado por unos bajos en 8ª que dejan entrever una reminiscencia trágica. Seguidamente el movimiento en corcheas, negras y algunas semicorcheas alternativamente, abren paso al movimiento dificultoso del pino, dada su estructura, pero sin olvidar el color cambiante. La coda, en el compás 20 presenta cabezas de A, hasta que llega a la cadencia plagal prolongada, que el autor define como sonora.

El video simula la copa del árbol y el movimiento continuo de las ramas más superficiales, que cada vez surge de una diferente y se mueve en distintas direcciones. Así, los colores cambian en base a los acordes sib-reb-fa-lab-do-mi, fa-lab-do-mib, fa#-la#-do#, fa#-la-do#-sol#.

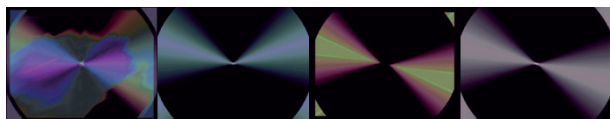


Pálidas hojas al viento

Esta parte, en continuo ritmo de corcheas, simulando el movimiento de las hojas a capricho del viento, está construida básicamente en la escala Pentatónica. El tempo es rápido y es de vital importancia plantear una agogia adecuada al significado de la obra, a su esencia. La forma es A B A CODA CADENCIAL. El tema A es largo y pasa por diversas fases, ya que la segunda vez que se repite lo hace con diferentes alteraciones. La diferencia de matices nos deja entrever las diversas fases del viento en cuanto a su fuerza, unas veces impulsa la hojas suavemente y otras de un modo más vigoroso. Con el pp llega el tema B lleno de arabescos que inducen a sentir unos delicados remolinos auspiciados por el ambiente armónico creado por los pedales largos. Los acordes lentos frenan el impulso y nos llevan de nuevo al tema A pero, en este caso, continúa el movimiento delicado de los impulsos del viento, que culmina con un acorde desplegado introduciendo la cadencia, definida por el autor como de sonido pálido y con poco peso finalizada con un amplio acorde de color.

El video se ha realizado representando simbólicamente el unísono entre el movimiento de las hojas, el viento y el sonido, en una compleja trama en la que se cruzan las diversas y colores continuamente, dejando estelas, ampliando o reduciendo su trayecto, dimensión, resonancia, color, etc... Los acordes seleccionados según los contrastes de color son mi-sol#-si-re#-fa#, do-mi-sol-fa#-la#-do#-mi#, fa#-la#-do#-mi-sol-sib-reb, re-fa#-la-do-mi-sol.

Se trata de una parte totalmente diferente a la anterior, en armonía de color, de efecto conciso, de ritmo



Luna creciente sobre los juncos

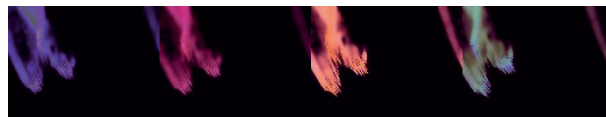
estricto, con peso, lento, poderoso, lúgubre, como su autor indica. Las octavas graves que aparecen en el bajo con los subrayados- picados dan una sensación de tenebroso, el mazazo de la muerte que continúa dando fuerte. El FF inicia una fase de dolor manifiesto con la apertura hacia los agudos, que van declinando cromáticamente, acentuados, en la mano izquierda, ayudados por los golpes de corcheas que recuerdan el sentido patético de la muerte. Seguidamente, una serie de acordes con subrayados y acentos conducen al FF como exponente de dolor que, tras un silencio de negra llega a asumir la desolación. El P deja ver de nuevo el primer tema de las octavas graves lúgubres, que conducen a los agudos hasta el FF; poco a poco, se nos recuerda lo patético con los movimientos de corcheas y octavas graves en movimientos de puntillos, y el estallido de dolor desbordado en el acorde final FFF.

El video está realizado en base a los cambios de formas y colore que recogen los golpes rítmicos y las resonancias en un movimiento continuo que nos va transportando por las fases emocionales de la obra. Los acordes seleccionados son fa#-la#-sol#-do#, lab-dob-mib-mi-sol-si, fa#-la#-do-mi, do.mib.solb-sib.

Esta antesala del final, de exquisita delicadeza, de suma claridad y transparencia, el prelude del movimiento del cielo que viene después. Su armonía de color, dispuesta en un tempo tranquilo, silencioso, con cambios de color sonoro que invitan a imaginarse reflejos en el agua, estrellas y planetas que se miran en la noche, arrullados por el viven de los juncos en una brisa suave. Se divide en tres partes A B Final. En la primera, el ritmo preponderante de negras con algunas indicaciones dinámicas, induce a la serenidad, la paz, el silencio de la noche, etc...; después, en el compás 7 se descubre un ritmo de corcheas que refleja esa brisa suave acrecentada más tarde por el ritmo de tresillos con la octava agudas en PP, manifestando una belleza sutil. El final, a partir del compás 13 vuelve al ritmo de negras-corcheas y cadencia, intentando formar un reflejo de la vivencia anterior, con un sonido que se desvanece.

El video refleja en primer lugar el contraste entre la luna y los juncos, imágenes que siguen el movimiento de la música desde ese punto de vista; después, la parte de los tresillos y corcheas se representa por medio de imágenes más amplias y con movimientos más marcados, cambiando de color y expandiendo la visión; para volver a la serenidad de la luna que penetra

en el receptor y remueve su interior generando paz. Los acordes empleados son si-re#-fa#-fax-la#, la#-do#-mi-sol#-si, do#-mi#-sol#-si, sol#-si-re#-fa#-la#-do#.



Luna creciente sobre los juncos

Esta parte, también de una delicadeza extrema, sublimada por el movimiento elegante de los pájaros, está realizada en armonía de color y e un diseño repetitivo de corcheas y semicorcheas alternativas, separadas por cromatismos y acordes desplegados descendentes (vuelo de pájaros hacia el suelo), ascendentes (vuelo de pájaros hacia arriba). La primera parte expresa el vuelo elegante de los pájaros que están divirtiéndose con ello; en el compás 9 comienza una segunda parte de vuelo diferente en PP, menos exhibicionista, sencillo y sutil que impulsado por un cromatismo ascendente corto, conduce a un F en frases cortas como si se hubiera dejado llevar por el viento. Una base en sol7 en el compás 17 establece un movimiento más tranquilo que un posterior cromatismo se encarga de impulsar hacia un diseño en el que el bajo va marcando con corcheas un impulso sorprendido de nuevo por sutilezas en el compás 29, jugando en un cromatismo descendente en los compases siguientes hasta un acorde de mi7 con 5 d en el compás 37 donde comienza de nuevo el diseño del principio. Un impulso cromático iniciado en el compás 51 nos conduce al F del 55 que en ligados- picados descendentes lleva a iniciar un acorde desplegado ascendente en el compás 63, como un remolino de pájaros, hasta el acorde final (sol#7) culminado con un sutil arabesco de color.

El video se integra en las diversas partes descritas y realiza diferentes movimientos de expansión de forma y color, simulando las corrientes de los pájaros que alternan su vuelo ascendente y descendente en grupo, al unísono con el sonido y su resonancia. Los acordes seleccionados en función de la aportación de color son do-mi#-sol#-si, sib-re-la#-lab, re#-fa#-la#-do, sol#-re-fa#-la-do.

A pesar de la diversidad temática de esta obra, al tratarse de impresiones contrastadas sobre un mismo lugar, en cuanto a emociones, armonía, tempos, dinámicas, conceptos; la unidad está en el concepto general de un paisaje subjetivado por la visión interior de lo externo, que conduce a la creación de sutilezas interpretativas sugiriendo una creación visual también sutil. Así, la obra en conjunto se convierte en una creación compleja que genera una estética nueva, ya que esa creación se realiza casi un siglo después de la musical, con las influencias, conocimientos, medios, etc... que requiere la nueva era del sonido como se ha llamado al SXX y SXXI.



Concierto visual “El lenguaje del tiempo” (creación musical y visual)

Pilar G. Calero

El lenguaje artístico contemporáneo es peculiar; si algo ha caracterizado al S.XX y XXI han sido sus antagonismos. Un lenguaje de simultáneas caras que surgen y evolucionan paralela y vertiginosamente. Por estas razones, presentamos un trabajo de música visual cuyo nexos de unión es la geometría transformadora en sus bases y consecuencias, desde lo sensorial, tomando el color generador de una nueva armonía.

La nueva concepción estética rechaza la Música entendida como medio descriptivo de estados anímicos e impresiones de la naturaleza, afirmando la necesidad de una estructuración del material sonoro. Aparecen, junto a la voluntad de superación del ideal expresivo, la necesidad de una nueva disposición, extensión y reorganización de los medios idiomáticos. En este sentido, Vergés (2007) afirma que el desarrollo armónico ha provocado la disolución de conceptos que parecían inamovibles. La armonía de color hizo su aparición utilizando material armónico todavía justificable dentro de la tonalidad, pero con una pérdida de la funcionalidad tonal. La desaparición de la funcionalidad nos empuja a manejarnos por el instinto y por el color armónico que producen los acordes. Es la búsqueda de una sonoridad dirigida por la expresividad. Por tanto, el color armónico sólo depende de nuestra voluntad, del uso que hagamos de sonoridades al servicio de propuestas musicales que requieren una expectativas sonoras imposibles de resolver con los acordes convencionales. El resultado es una armonía de carácter expresivo, en la que todo o casi todo es posible. Debemos pronunciarnos sobre nuestra subjetividad, y aceptar que una nueva forma de entender la armonía debe nacer en nosotros.

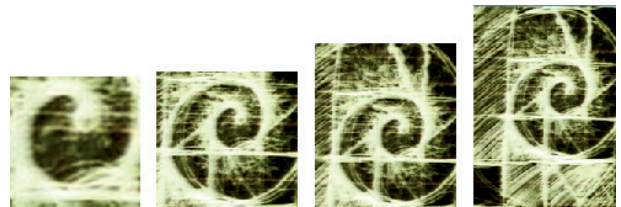
La música en el Cosmos:

El Arqueómetro, instrumento inventado por Saint-Yves d'Alveydre (2007), y elaborado por su equipo, constituye una singular forma iniciática de comprender y construir el mundo armónicamente, sin ignorar las leyes naturales que rigen el universo, sumergiéndose en ellas y dejándose llevar por su orden interno. En él, se reconoce que el cosmos configura un alfabeto celeste, pleno de planetas en un realidad circular. Todo parte de un centro compuesto por 6 diámetros y 12 radios

que configuran un acorde perfecto (2+3+1). La escala sonométrica derivada se compone de dos grupos de 6 notas situadas formando simetría, en dos semicírculos de 180°; el centro y comienzo de la misma es la nota SI. La escala total es la siguiente: SI-DO-RE-FA-SOL-LA./ LA SOL FA RE DO SI

Continuando con la Música en el Arqueómetro, Ives D'Alvendre, establece unos parámetros sonográficos para la armonización y significación del cosmos; así, explica que el centro del arqueómetro, está ubicada la nota musical SI, en el pentagrama existente. A esta nota la considera el centro solar por excelencia, de la que surgen todas las demás. Por el contrario, opina que la nota SOL se perdió en la noción y desarrollo de la LIRA; sin embargo, esta nota se añade con posterioridad, considerandola nota fundamental emisiva.

Para configurar este lenguaje propio del comienzo de los tiempos, se ha dispuesto una armonización de la escala sonométrica variando las estructuras rítmicas y los tempos, así como los registros sonoros, con los acordes que el propio libro establece (uno triada y uno de 7ª). Se trata de expresar un estado flotante propio del cosmos, que una vez presentado, va tomando cuerpo y pasando



Geométráurea (de Génesis y anamorfis, Víctor Parra)

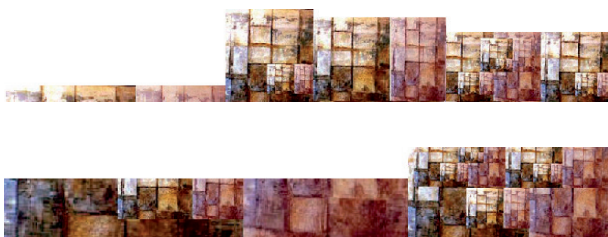
por diversas etapas, representadas por diferentes estructuras rítmicas y dinámicas, conduciéndonos a un estado final cognoscitivo, en el que el lenguaje original de los tiempos tiene una correspondencia, cuyo final se ve unificado en la nota SI del centro del proceso de despliegue de las acciones del cosmos.

El título expresa el nacimiento y la inminente evolución de toda la naturaleza, desde la proporción áurea, como el propio dibujo indica. El autor de este cuadro, basa casi toda su obra en la filosofía de la Sinergia. A continuación incluyo un fragmento de la misma, procedente de su web:

“TODA LA NATURALEZA ES SINERGIA “ Todo está relacionado con todo” En la relación se maximiza la fuerza creadora, en la vinculación reciproca y no en cada uno aisladamente. “ A mayor autenticidad en el compromiso mayor sinceridad en la participación en el análisis y resolución de los problemas. “ La sinergia permite la liberación de la creatividad. “ La sinergia es

la Realización suprema de los hábitos. “ La sinergia es Formación del equipo, trabajo de equipo, desarrollo de la unidad y creatividad con otros seres humanos. “ El Respeto, valoración y canalización de las diferencias permiten mejorar nuestro punto de vista y ampliar nuestra perspectiva. A través de la práctica de la sinergia los procesos de comunicación y entendimiento, sin duda nos conducen a obtener seguridad y coadyuvan a la integridad de los principios y valores internos para participar en proyectos emprendedores altamente creativos”. (Covey, S.T. (1996) Los 7 hábitos de la gente altamente efectiva. Barcelona, Paidós)

En este caso, se ha creado una armonía de color con acordes adiatónicos que imitan una espiral sucesivamente; incluso pueden repetirse de modo aleatorio. Cada una de las partes expresa una sección de dicha espiral, dando la sensación de infinito: el primer acorde DO-MI-SOL; el segundo acorde SI RE# FA#; el tercer acorde LA B- DO- MIB; el cuarto acorde SOL-SI-RE; el quinto acorde SI b- REb-FA. De cada uno de estos acordes surge un esquema rítmico variado y fluido que simula una espiral que no parece tener fin.



Através (de A través, M^o José de Córdoba)

Este fragmento de una exposición de la artista nos muestra sus ideas sobre su trabajo: “RELACIONES TÉCNICAS Y SINESTÉSICAS ENTRE PINTURAS Y MÚSICA”. Los intentos, muy conocidos, de ofrecer un equivalente cromático a la música y viceversa, tiene hoy un interés más que nada histórico, y de curiosidad psicológico-experimental. En mi Arte intenté activar sus sensaciones propioceptivas utilizando luz, sonido e imagen. Intenté hacer una correlación entre música y pintura (nada nuevo a aportar por mi parte, como se ha visto en los estudios recogidos por Guillo Dorfles), pero la música y una pintura que intenta reflejar la estética del tiempo en que vivimos, la sociedad en la que vivimos, siempre cambiante, siempre con prisas. Nada nuevo que descubrir y mucho por redescubrir. En esta ocasión me ocupo de algo tan simple y complejo a la vez como son los sonidos y la información que nos aportan. No pretendo hacer una correspondencia entre color y sonido (como pudo hacer Kandinsky, tan adelantado a su tiempo). Pretendo, y es mucho pretender, -tomando como modelo sonidos naturales y urbanos-, representar

toda esa información en imágenes. Intento redescubrir una capacidad una capacidad cognoscitiva muy compleja, no desde una perspectiva “científica”. Desde una perspectiva artística donde el elemento subjetivo está representado con el color y el sentimiento personal. Así que los siguientes proyectos fueron decantándose más hacia la consecución de una respuesta a mi pregunta sobre la sinestesia y cómo ésta es tan importante en el proceso creativo, en cualquier expresión artística. Pero aunque sea cierto que el tipo de vida, la tecnología, el ambiente social, mi inquietud... provoquen en mí este tipo de reacción creativa, mi pregunta es objetiva y necesito una respuesta.

Siguiendo las pautas sensoriales de la autora, el cuadro se ha fragmentado en las partes fraccionadas arriba, y a cada parte se le ha asignado un fragmento musical basado en las sensaciones que produce, pero siempre dentro de un contexto global de la obra. Así, en la primera, se armonizan acordes adiatónicos sobre un mismo bajo (figuración en blancas y pp), simulando esos colores claros de un estado todavía más mental y espiritual que real. En el segundo, con esa misma armonía sobre un bajo, realizo un ritmo de tresillos no muy rápido, que dinamizando la acción del color y las estructura geométrica del cuadro. A continuación (3) se complica con ritmo de puntillos en mf, que declinan en un blanca y redonda posterior en mp, dando a entender ese periodo de cadencia y reposo. En el cuarto, la figuración de puntillos que reposan en negras sistemáticamente, nos deja expresar, junto con las sutiles de matiz del mp al mf, las variantes de las figuraciones geométricas mayores y menores, en tonos



Através (de A través, M^o José de Córdoba)

cálidos y fríos. Finalizamos mostrando el 5º elemento con los acordes en blanca que se repiten en la octava alta, hasta llegar a ese reposo final, veladamente amorfo y veladamente cálido.

Este cuadro, también se han dividido en secciones y se ha dispuesto una armonía de color expresando las sensaciones que transmite cada una de ellas, mediante disposiciones variadas de acordes superpuestos que van flotando en el cuadro; sus diferentes espacios, la transparencia, el peso del color, la geometría, el color y su transición.

En el primer fragmento, expresamos ese espacio aún inmaterial y espiritual mediante redondas en pp, en un lento flotante, con sonoridades variadas. En el fragmento



2, el ritmo alterno de tresillos de corcheas en matices sutiles del p al pp, nos hace sentir el cambio de zonas de color en la diagonal superior derecha inferior izquierda; esas luces y sombras que aparecen con vacíos y plenitudes simulando estados mentales. En el fragmento 3, diagonal izquierda superior-derecha inferior, el ritmo se hace un poco más eléctrico, al igual que las zonas de color del cuadro, simulando mediante ritmo de puntillo-blanca y fusas, esos cambios profundos en su superficie; los espacios oscuros y claros de la mente. En el fragmento 4, vértice bajo derecho, el ritmo alterno de puntillos y negras con cambios de color armónico nos induce a una próxima cadencia, mostrando cambios de color más pausados y menos contrastados, que más tarde, recordando también el fragmento 3, hace notar el peso del color mediante acordes más largos, en blancas con puntillo y negras, con matices mf y sf, para llegar al reposo final con un acorde que se repite en la zona aguda, dejando entrever una nueva luz que emerge de la oscuridad profunda.

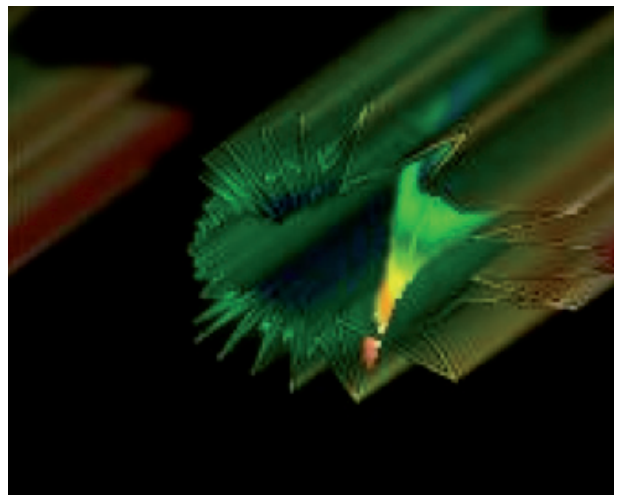
En general, el video va pasando por las diferentes imágenes seleccionadas para la ocasión, con movimientos y efectos adecuados al movimiento y color musical. Así, la primera parte se basa en el arqueómetro como lenguaje primitivo en su relación con la escala santométrica, los planetas, el cosmos, etc... , y contrastado con el Alfabeto de Alberti, de fines del SXX, que también es armónico desde otro punto de vista. El cuadro de Víctor Parra dividido en secciones va identificando el sonido con la creación desde el punto de vista de la Divina proporción en espiral. Los cuadros de M^a José de Córdoba están seccionados de un modo más preciso, en función del colorido de las partes y la estructura geométrica-rítmica, según se va reflejando en la visión sonora de los mismos.

El concepto general de esta obra es la comprensión de la evolución del lenguaje artístico, la diversidad en la creación y la búsqueda de la armonía visual. Sonora-espiritual por parte de los artistas, que desde diversas estéticas y épocas intentan volver al sentido armónico original, aunque utilizando diferentes medios y desde una mirada definida por su formación, su estructura cognitiva y su época.

Concierto visual "Perseverante vida" (creación musical y visual basada en un poema)

Este video, basado en un poema de Eusebio García González, llamado "Perseverante vida", con música e interpretación más, es una muestra de interacción entre la poesía-la imagen y el sonido, tres fuentes de inspiración que confluyen en una creación de resultado imprevisible, en un principio. El poema expresa un camino vital amargo en su origen, pero con apertura espiritual positiva en su final, pasando por los diversos avatares de la vida expresados en cada una de sus estrofas.

La música es atonal, y está estructurada siguiendo la sistematización de los versos según el tema del que van hablando. La interacción es la siguiente:



*A: Abierta agitación tengo encendida,
Incrustada en los cálices del tiempo.
El alba desazona los murmullos,
Con ansia de ocultarse en el silencio.
En lo insondable está de la persona, la sima
que remueve nuestro esfuerzo.*

*B: El huracán de tantas multitudes
La cumbre, arruinará de los portentos
Y el ritmo del tambor de la amargura
Nos empuja a vivir, aunque el golpeo
De su contemplación lleve al desmayo.
La cuchilla de tantos atropellos,
En las lejanas áreas, vende ofertas
De sangre, en el tropel de los incendios,
Y las copas del gozo, con sonrisas,
Enmascaran las sombras de los vientos.*

A MÚSICA

*C: Abramos los nuevos cauces, en los páramos,
Donde no existen trochas, ni senderos,
Y allá, junto a la fuga del paisaje,
Pongamos armonía en los deseos.
Cuando caigan los troncos y se pudran
O los acantilados piensen muertos,
La rosa de la esencia estará alerta,
De sus coronaciones al ascenso.
Que el místico ofertorio de las horas
No nos traiga la sangre, ni el lamento,
Y, si los traen, busquemos las estrellas,
Los jardines si verjas y sin hierros
Y aunemos las razones y esperanzas
En los frutos brillantes de los huertos.*

A Y CODA MÚSICA

La estructura musical es:

A (3 veces)- B (2 veces)- A (una vez)- C (tres veces)- A- CODA

El video simula un camino de color y armonía, lento como la amargura, que de vez en cuando se enaltece en movimiento ascendente. El tema A se repite tres veces comenzando cada vez desde un sonido diferente, y expresando la amargura con cromatismos descendentes, y diferencias dinámicas, en ritmo de semicorcheas y corcheas. El tema B en FF y alternando intervalos cromáticos con 6ª y 4ª compradas por acordes arpegiados, conduce a un ritmo tirante de semicorchea-puntillo-corchea, indicando una fuerza en el dolor. De nuevo los cromatismos descendentes terminados en acordes de blanca dejan un espacio de reposo en la amargura. Vuelve el tema A, y seguidamente el C, alternando negras, corcheas, semicorcheas y puntillos, avanza con fuerza expresiva, dejando un reposo en acordes de blanca con bajos en síncopa, para dejar paso de nuevo al tema A y la CODA. Con cromatismo y escala ascendente, en esa búsqueda de lo espiritual y de reposo que caracteriza el final del poema.

En este caso, la unidad de la obra se define en la confluencia de poesía- música- video, en un trabajo sinestésico complejo y muy expresivo.

¿ESTAMOS ANTE UN NUEVO AVANCE EN EL DESARROLLO HUMANO Y COMO CONSECUENCIA INTERPRETATIVO?:

Análisis de capacidades desarrolladas

El hecho de generar estos trabajos me ha llevado a analizar la obra desde un punto de vista diferente, pensando en el color y los significados poético-filosóficos, así como en la transmisión de emociones a través del concierto visual. Desde este punto de vista puedo decir que he llegado a conocer mejor la conciencia que genera los diversos lenguajes en su unidad estética, las condiciones internas de la creación humana y la comunicación artística. Poesía (alfabeto en su origen)- color- música son los principios originarios del cosmos que generaba esa armonía universal de la génesis del mundo y, trasladado a un momento diferente y avanzado en el tiempo hace que aparezca un nuevo concepto de Arte, en el que el concepto filosófico de la obra confluye y se expresa a través del sonido y lo visual, en un esfuerzo por mejorar la comprensión, la evolución y el Arte. Sin embargo, estas obras, creadas desde diversas perspectivas generan un lenguaje común, consecuencia de un proceso creador también común, que pretende buscar y perfeccionar estas nuevas fuentes expresivas nacidas de la confluencia entre elementos sonoros tradicionales y NNTT aplicadas, pasando por los nuevos conceptos artísticos, que como dicen los científicos, exterioriza la visión interna del intérprete.

Nuevos parámetros:

Como consecuencia, se generan nuevos parámetros que repercuten en la nueva interpretación:

Neo concepto: el piano visual constructivista, cuya interpretación procesual la genera el propio intérprete de un modo singular, con validación multidisciplinar.

Creador holístico: el intérprete ya no se ciñe a la Música como único referente, sino que amplía el pensamiento musical tomando como referente otras disciplinas que analógicamente distribuye y aplica, enriqueciendo la interpretación.

Percepción- pensamiento equidistante- divergente: La



percepción sensorial y estética conduce a los llamados pensamientos equidistantes a los que se refieren psicólogos multidisciplinares como Humberto Albarrán, y que están basados en la analogía, pero cuyos caminos se desarrollan paralelamente partiendo de un mismo vértice, al que vuelven a concurrir.

Sensorial-multidimensional: Los planos sensoriales se amplían con la experiencia extrasensorial, en el trabajo multidimensional de la mente, y demostrado por psicólogos y parapsicólogos, y los estudios realizados por Millay⁴³, que habla de la consciencia sobre la resonancia de otra persona, etc...

Espacio- tiempo-casualidad-autenticidad: la interacción entre el espacio-tiempo ya es casi una constante en la elaboración del Arte, reflejando esa realidad poliédrica procedente de una mente multidimensional, en la que la casualidad se transforma en causalidad.

Procesos- significado- semántica: De todo este entramado, desde el germen generador de la obra hasta llegar a la obra completa, es necesaria la elaboración de un significado semántico que se construye durante su elaboración, y genera nuevos lenguajes.

Después de analizar los diversos trabajos, y conocido otros de otros autores, podemos pensar que se ha creado una nueva estética basada en la interpretación y creación sonoro-visual desde el punto de vista del piano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnaldo, J. [Edit] . El mundo suena. El modelo musical de la pintura abstracta. 2004. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.

Bras, J-Y. Les courants Muxicaux du XX^e siècle. 2006. París: Papillon

Bennet, R. Investigando los estilos musicales. 2003. Madrid: Akal.

Cage, J.. Silencio. 2002. Madrid: Árdora

Charru, P; Theobald, C. L'esprit créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach. 2002. Sprimon (Bélgica): Mardaga.

D'Agvilo, S. Introducción a la estilística. 2001. Madrid: Intervali University

D'Agvilo, S. El discurso musical. 2001. Madrid: Intervali University

Delgado- Gal, A. La revolución moderna en la literatura y el arte. 2005. Madrid: Taurus

Ferguson, H.. La interpretación de los instrumentos de teclado del s XIV al XIX. 2003 Madrid: Alianza Música.

Fubini, E.. Música y Leguaje en la Estética Contemporánea. 2004. Madrid: Alianza Música.

García Calero, P.. La música del color y el color del sonido. 2006. Málaga: Maestro.

García Calero, P. Estebaranz García, A. Innovación y creatividad en la enseñanza musical. 2005. Barcelona: Octaedro.

García Laborda, JM. Forma y estructura en la música del SXX. 1996. Madrid: Alpuerto

Goldáraz Gaínza, J-J.. Afinación y temperamentos históricos. 2004. Torrejón de Ardoz (Madrid): Alianza Música.

Halfter, C.. El placer de la música. 2004. Madrid: Síntesis.

Lester, J.. Enfoques analíticos de la música del SXX. 2005. Tres Cantos (Madrid): Akal.

Livio, M.. La proporción aurea. 2008. Barcelona: Booket ciencia.

Marco, T.. La creación musical en el SXX. 2007. Pamplona: UPNA

Marco, T.. Historia de la Música Española. 1998. Madrid: Alianza Música.

Marco, T. Historia de la Música Occidental del SXX. 2003. Madrid: Alpuerto.

Millay, J.. Mente multidimensional. 2008. Madrid: Palmyra

Monyeau, F. La invención musical. 2004. Buenos Aires: Paidós.

Petrarca, F. 1988. Cancionero: sonetos y canciones. Crespo, A. traductor. Madrid: Espasa Calpe.

Picó Sentelles, D. Filosofía de la escucha. 2005. Barcelona: Crítica.

Rink, J. [Editor]. La interpretación musical. 2008. Madrid: Alianza.

Schopenhauer, A. .. El mundo como voluntad y representación. 1992. México: Porrúa.

Supper, M.. Música electroacústica y música con ordenador. 2004. Torrejón de Ardoz (Madrid): Alianza Música.

Tranchefort, F-R.. Guide de la musique de piano et de clavecin. 1987. Millau (France): Fallard

Téllez, J-L; Ford, A.. Música presente, perspectivas para la música el SXXI. 2006. Madrid: Colección exploraciones.

Trias, E.. El canto de las sirenas. 2007. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Veilhan, J-C.. Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque. 1977. París: A Leduc.

Vergés, L.. El lenguaje de la armonía, de los inicios a la actualidad. 2007. Barcelona: Boileau.

Washington, P.. Bach. 1996 Madrid: Acento, guías musicales.

Artículos:

Russomano, S. "El tamaño del Universo". 2009. En: ABC de las Artes y las letras, nº 890, pag. 52. Madrid

Actas de congresos:

I Congreso internacional de arte y sinestesia. 2005. Cuevas de Almanzora (Almería). Fundación Artecitta. ISBN: 84-932016-9-3.

II Congreso internacional de sinestesia, ciencia y arte. 2007. Granada. ISBN: 13-978-84-612-1292-7

III Congreso Internacional de sinestesia, ciencia y arte. 2009. Granada. ISBN:978-84-613-0289-5.

5ª Conferencia iberoamericana de creatividad e innovación. 2007. Valle de Bravo (México).

Publicaciones audiovisuales:

Ricco, D.; de Córdoba, Mª J. Edit (varios autores). 2007.

I MUVI video and moving image on synesthesia. Milán: Poli. Desing

Ricco, D.; de Córdoba, Mª J. Edit (varios autores). 2009. II MUVI video and moving image on synesthesia. Milán: Poli. Desing

Personales:

El lenguaje del tiempo. 2008

Perseverante vida. 2008

Heidebilder op.127. Sigfried Karl- Elert. Concierto visual 2009. Parque de las ciencias de Granada.

Páginas web (dominios en 2009):

www.artecitta.es

<http://www.art-website.com/modules/art/exhibition.php?id=52>

http://www.galeriaclaustro.com/home_claustro_1.html

<http://mjdecor.homestead.com/>

<http://www.iart.es/>

<http://www.lopezmontes.es/inicio.html>

<http://www.myspace.com/ishermetic>

http://www.eaf.asn.au/aitbe_about.html

<http://www.creationofuniverse.com/>

<http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/040627173505.html>

<http://www.guggenheim.org/>

<http://www.museoestebanvicente.es/>

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MCTGR/index.jsp>

<http://pilargc.wordpress.com/>

