



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto transdisciplinario

Dreamteller

Un écfrasis musical basado en 5 obras pictóricas

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

José Eduardo Aguas Drouet

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, José Eduardo Aguas Drouet, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción musical. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo con el art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDADE INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
ANTECEDENTES.....	8
PERTINENCIA DEL PROYECTO.....	10
OBJETIVOS DEL PROYECTO	11
METODOLOGÍA	11
CAPÍTULO I.....	14
PROPUESTA ARTÍSTICA	14
1.1. <i>Función del écfrasis.....</i>	<i>14</i>
1.2. <i>Función de la música del écfrasis</i>	<i>17</i>
1.3. <i>Retomando una aproximación a la música como lenguaje.....</i>	<i>21</i>
1.4. <i>Sobre la transdisciplinariedad</i>	<i>24</i>
1.4.1. <i>Existencia de niveles de realidad.....</i>	<i>24</i>
1.4.2. <i>Lógica del tercero incluido.....</i>	<i>25</i>
1.4.3. <i>Complejidad</i>	<i>26</i>
1.5. <i>Origen de la música sinestésica</i>	<i>27</i>
1.6. <i>Obras creadas con estas características.....</i>	<i>28</i>
1.7. <i>LoFi – Japanese LoFi y otras influencias musicales.....</i>	<i>31</i>
1.8. <i>Sobre los cuadros</i>	<i>33</i>
CAPÍTULO II	33
EL PROCESO DEL ÉCFRASIS MUSICAL	33
2.1. <i>Acorde Cromático de color</i>	<i>34</i>
2.2. <i>Disco de Newton.....</i>	<i>37</i>
2.3. <i>Círculo de quintas de color</i>	<i>38</i>
2.4. <i>Experimentación con las notas musicales</i>	<i>40</i>
2.5. <i>Idea musical.....</i>	<i>40</i>
CAPÍTULO III.....	42
PROCESO CREATIVO EN LAS PIEZAS MUSICALES	42
3.1. <i>Dreamteller of the Daytime</i>	<i>42</i>
3.2. <i>Dreamteller of the Lucid Dreams.....</i>	<i>45</i>
3.3. <i>Dreamteller of the Nightmare.....</i>	<i>47</i>
3.4. <i>Dreamteller of the Sleepwalking</i>	<i>49</i>
3.5. <i>Dreamteller of the Departed.....</i>	<i>50</i>
CAPÍTULO IV	53
PREPRODUCCIÓN.....	53
PRODUCCIÓN	54
4.1. <i>Criterio técnico en la elaboración de los temas.....</i>	<i>54</i>
4.2. <i>Grabación.....</i>	<i>55</i>
POSPRODUCCIÓN.....	55
4.3. <i>Criterios de mezcla.....</i>	<i>55</i>
4.4. <i>Masterización</i>	<i>56</i>
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	57
BIBLIOGRAFÍA / REFERENCIAS.....	59

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1: DISTRIBUCIÓN DE LOS COLORES ENCONTRADO EN EL LIBRO "PSICOLOGÍA DEL COLOR" DE EVA HELLER.	35
TABLA 2: APROXIMACIÓN DE LOS CONTRASTES SIMBÓLICOS EN LA PERCEPCIÓN DE LOS COLORES ENCONTRADO EN EL LIBRO "PSICOLOGÍA DEL COLOR" DE EVA HELLER.	35
TABLA 3: ASOCIACIÓN METAFÓRICA DE CUALIDADES VS COLOR PARA LA OBRA "EL POEMA DEL FUEGO" ALEXANDER SCRIABIN.	39

ÍNDICE DE DIAGRAMAS

DIAGRAMA 1: PROCESO INVESTIGATIVO TRANSDISCIPLINARIO PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE PROYECTO. REALIZADO POR JOSÉ AGUAS.	27
DIAGRAMA 2: CÍRCULO DE QUINTAS DE COLOR PROPUESTO PARA LA OBRA "EL POEMA DEL FUEGO" ALEXANDER SCRIABIN.	38
DIAGRAMA 3: VISUALIZACIÓN DEL PROCESO CREATIVO MEDIANTE LA ASOCIACIÓN DEL CÍRCULO DE QUINTAS DE COLOR CON LAS OBRAS VISUALES DEL ARTISTA OCTAVIO CÓRDOVA.	40
DIAGRAMA 4: PROCESO COMPOSITIVO.	42
DIAGRAMA 5: ACORDE CROMÁTICO DEL COLOR UTILIZADO EN LA OBRA DREAMTELLER OF THE DAYTIME.	43
DIAGRAMA 6: ACORDE CROMÁTICO DE COLOR DE LA PIEZA MUSICAL "DREAMTELLER OF THE NIGHTMARE"	48
DIAGRAMA 7: ACORDE CROMÁTICO DE COLOR ESCOGIDO PARA LA PIEZA MUSICAL "DREAMTELLER OF THE SLEEPWALKING".	50
DIAGRAMA 8: ACORDE CROMÁTICO DEL COLOR UTILIZADO EN LA OBRA DREAMTELLER OF THE DEPARTED.	51

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1: DISCO DE NEWTON TOMADO DEL LIBRO OPTICKS.	37
IMAGEN 2: CUADRO DREAMTELLER OF THE DAYTIME DEL ARTISTA OCTAVIO CORDOVA.....	42
IMAGEN 3: MELODÍA ESQUELETO PROPUESTA PARA LA SECCIÓN A DE LA PIEZA MUSICAL "DREAMTELLER OF THE DAYTIME".	44
IMAGEN 4: MOTIVO RÍTMICO COMPUESTO PARA LA PIEZA MUSICAL "DREAMTELLER OF THE DAYTIME". ..	45
IMAGEN 5: CUADRO DREAMTELLER OF THE LUCID DREAMS DEL ARTISTA OCTAVIO CORDOVA.	45
IMAGEN 6: CUADRO DREAMTELLER OF THE NIGHTMARE DEL ARTISTA OCTAVIO CORDOVA.	47
IMAGEN 7: CUADRO DREAMTELLER OF THE SLEEPWALKING DEL ARTISTA OCTAVIO CORDOVA.....	49
IMAGEN 8: CUADRO DREAMTELLER OF THE DEPARTED DEL ARTISTA OCTAVIO CORDOVA.....	50

Resumen

El presente proyecto busca desarrollar, mediante una perspectiva transdisciplinaria, 5 piezas musicales proponiendo una metodología integral utilizando el écfrasis musical. Para implementarlo, se partió desde el estudio de diferentes perspectivas disciplinarias como son: psicología del color, filosofía, teoría musical, producción musical. Mediante la utilización de varias herramientas tomadas de estas disciplinas, se logró realizar un écfrasis musical, que no es más que explicar con otro lenguaje un concepto o una idea, en nuestro caso, se utilizó la música. Planteamos un proceso que parte del análisis visual, utilizando herramientas de la psicología del color para encaminar el proceso creativo hacía un lenguaje musical. Las herramientas de la producción musical nos ayudaron a plasmar el proceso del écfrasis musical en 5 canciones compuestas con el método desarrollado en estas paginas.

PALABRAS CLAVE:

Écfrasis, Psicología del color, Sinestesia, Alexander Scriabin, Transdisciplinarietà, Música como lenguaje.

Abstract

This paper will discuss my research project, whose objective was to develop five musical compositions by applying a transdisciplinary approach. Additionally, my research project suggests the implementation of an integral methodology by utilizing a musical ekphrasis. My research project combined and adapted several perspectives from different fields of study such as color psychology, philosophy, music theory, and music production.

Likewise, my research project incorporated various techniques from these fields of study as an attempt to explain the concept or idea of a musical ekphrasis.

To conclude, this paper recommends a visual, analytical process by utilizing techniques from color psychology to guide the creative process to a musical language. The techniques adapted from music production allowed my research project to portray the musical ekphrasis process in five composed songs with the methodology as explained in this paper.

Keywords:

Ekphrasis, color psychology, synesthesia, Alexander Scriabin, transdisciplinarity, music as a language.

Introducción

Antecedentes

El proyecto toma en consideración diferentes preguntas relacionadas a la tonalidad, que a lo largo de la historia se han hecho grandes compositores como por ejemplo Richard Strauss y Debussy: Cual es el sentido de la composición y las implicaciones que estas logran a través de las tonalidades escogidas. Preguntas como: ¿Por qué una obra está en una tonalidad y no en cualquier otra? ¿Por qué razón en cuanto cambiamos la tonalidad de un tema se pierde parte del sentido de la pieza/obra musical? ¿La tonalidad juega un papel importante dentro de la creación de sentido de la música? Las respuestas a estas preguntas podrían revelar que las composiciones musicales poseen una carga semántica e implicaciones cognoscitivas propias.

A partir del siglo XIX estas preguntas empezaron a formar parte del proceso compositivo; En casos específicos, al analizar obras clásicas como “La transfiguración de R. Strauss” Debussy sentencia que el tono de Do mayor es con exactitud, el sentimiento de la eternidad.¹ Estas declaraciones nos sirven para encontrar un enfoque de la música en donde se busca comunicar algo, entenderlo como un sistema con sus propios símbolos y signos, los cuales las personas interpretan en base a distintos parámetros.

En el siglo XIX, se buscaba un sentido más profundo de la música en base a un análisis conceptual, sin embargo, este no fue el punto de partida para estos cuestionamientos. Haciendo referencia de algunos casos, los griegos aseguraban que un oído entrenado podía relacionar diferentes personalidades a cada una de las tonalidades y modos; Por otro lado, Platón, en su obra *La República*, define las escalas Lidia y

¹ Debussy, *El señor Corchea y otros escritos* (1987)

Mixolidia con un aura que promueven la vagancia y la embriaguez en los hombres.² Esto nos muestra cómo, desde 385 A.C, la función de la música ha sido un objeto de estudio y se les han otorgado diferentes funciones a las tonalidades tanto por compositores como por el público que la escucha.

Otro dato relevante es, en 2013 la Universidad de California en Berkeley publicó un estudio que mostraba las relaciones que existen entre música y color. Aseguran que nuestro cerebro está diseñado para crear conexiones sinestésicas entre dos o más sentidos, lo que ocurre cuando escuchamos una obra, inconscientemente le asignamos un color en específico basados en una sensación en común.³ Por ejemplo, el concierto para flauta n°1 en sol mayor de Mozart lo asociaron con una paleta entre un amarillo brillante y en color naranja mientras que el Réquiem en Re menor fue relacionado con colores más oscuros, definiéndolo con un aura más introspectiva y melancólica. Utilizando los informes de datos recopilados en las pruebas, se puede predecir con un 95% de exactitud cómo influirá una tonalidad con el estado de ánimo del oyente, afirmó Stephen Palmer, el autor principal de un artículo publicado en *PNAS (Proceedings of the National Academy Sciences)*.

Todos estos estudios servirán para obtener nuevas perspectivas sobre la música, y permitirán relacionar las diferentes disciplinas como: psicología del color, filosofía y composición, que de manera transversal desembocan en la producción musical.

² Platón, *La República*

³ S. E. Palmer, K. B. Schloss, Z. Xu, L. R. Prado-Leon, *Music color associations are mediated by emotion* (2013).

En la actualidad estos parámetros se encuentran siendo estudiados de manera individual por diferentes expertos, pero no existe un método que los unifique en un método transdisciplinario.

Pertinencia del proyecto

Dreamteller (traducido literalmente como Cuenta sueños), es un proyecto de carácter transdisciplinario, que busca desarrollar un écfrasis musical empleando diferentes áreas de conocimiento como: psicología, psicología del color, filosofía, teoría musical y producción musical, utilizando la música desde el enfoque del lenguaje. Se busca implementar un sistema de composición integral que parta de analizar el lenguaje visual hacia el lenguaje musical mediante el proceso de la écfrasis musical.

Écfrasis es una palabra de origen griego que en su etimología significa “explicar más allá”, proviene de los vocablos *ek* “afuera” y *phrasein* “pronunciar”. Las primeras referencias del termino se hallan en los escritos de Hermógenes de Tarso (siglo II) dentro de *Ecphrasis Progymnasmata* en cual define el termino como: «descripción extendida, detallada, vívida, que permitía presentar el objeto ante los ojos».⁴ En un principio, écfrasis se refiere a cualquier descripción con la energía de algún objeto, persona, etc.

El proyecto busca sus raíces conceptuales tanto en la acepción del término écfrasis como en la transdisciplinariedad, la cual hace referencia a “explicar más allá” mediante el uso de diferentes herramientas y perspectivas tomando el conocimiento o métodos de varias disciplinas.

Uno de los desafíos más grandes en la actualidad es la llamada transdisciplinariedad. Este es el reto del mundo moderno, romper los límites del

⁴ Hermógenes de Tarso , *Ecphrasis Progymnasmata* (Tarso s.f.)

conocimiento disciplinario para enfocarnos en un desarrollo integral del conocimiento mediante la perspectiva transdisciplinaria. Es planteado por el físico Niculescu Basarab como un problema dentro del peldaño de la evolución humana del conocimiento disciplinario.

En resumen, este proyecto buscará implementar diferentes sistemas de conocimiento mediante la cohesión conceptual del proceso de écfrasis musical para así obtener un proyecto transdisciplinario.

Objetivos del proyecto

Objetivo general:

Desarrollar 5 piezas musicales a través de un método de composición basado en la écfrasis musical.

Objetivos específicos:

- Elaborar un sistema de composición que parta de relacionar la psicología del color con los diferentes tonos musicales.
- Entrelazar diferentes tipos de sonoridades tanto orgánicas como sintéticas para recrear diferentes atmósferas y conceptos que se encuentran en cada obra pictórica.
- Producción de las 5 piezas musicales.
- Experimentar con las sonoridades obtenidas mediante la relación del acorde cromático de color con las notas musicales.

Metodología

El proceso de este proyecto es de carácter experimental, compositivo, técnico y conceptual. Como eje de partida se busca poder analizar mediante diferentes herramientas

conceptuales las piezas visuales para poder desarrollar un écfrasis musical. Estos lineamientos se encuentran explicados en la descripción del proyecto.

A grandes rasgos el desarrollo se elaborará en las siguientes fases: Preproducción, producción y posproducción.

En la preproducción se realizará:

1.- Analizar mediante el uso de la psicología del color y de la teoría del acorde cromático las obras pictóricas.

2.- Relacionar los colores del acorde cromático con las diferentes notas musicales.

Para este proceso se utilizará el círculo de quintas de Scriabin.

3.- Realizar una interpretación del sentido general de cada cuadro para poder recrearlo mediante el uso del lenguaje musical.

4.- Componer en base a la teoría de John Howard: La idea como eje fundamental en la creación de pasajes para luego convertirse en piezas musicales completas.

5.- Realizar la composición partiendo de melodías esqueleto.

6.- Arreglar musicalmente las piezas para potenciar los sentidos recreados mediante las melodías esqueleto.

Un punto clave es desarrollar la propuesta en base a la transdisciplinariedad. Esto quiere decir, integrar de manera efectiva diferentes procesos que no han sido creados para el objeto de nuestra rama de conocimiento: la producción musical. Englobando el proceso compositivo mediante un enfoque holístico de los diferentes conceptos que son tomados de disciplinas como: la psicología del color, la música, las artes visuales y la filosofía. Todos estos factores serán utilizados para delimitar el proceso creativo del proyecto. Los conceptos tomados de otras disciplinas servirán para recrear los sentidos de los diferentes

cuadros. Esto hace que el fondo del proyecto sea de carácter experimental y se utilice el método de: interpretación / recreación.

Después de finalizar la preproducción, nos encontraremos en la parte de la producción lo que incluirá las siguientes fases:

- Elección de sonidos e instrumentos virtuales para las obras.
- Desarrollar el proceso de arreglos mediante el concepto de idea musical de John Howard.
- Complementar la producción de los elementos sintéticos y de muestras con instrumentos grabados según las necesidades de los temas.

Por último, se realizará una posproducción que incluirá:

- Edición
- Mezcla: Este proceso se desarrollará mediante los conceptos que se buscan representar en cada pieza. El estilo como tal, será tomado de la vertiente estética del *japanese LoFi*.
- Masterización: Ajustes finales para la correcta reproducción del material sonoro en diferentes plataformas y dispositivos.

Capítulo I

Propuesta artística

1.1. *Función del écfrasis*

El término écfrasis proviene de una mezcla de las palabras *ek* “afuera” y *phrasein* “palabra o pronunciamiento”. Las primeras enunciaciones de la palabra y su concepto se hallan con Hermógenes de Tarso dentro del libro *Ecphrasis Progymnasmata*, en cual lo argumenta como una descripción que presenta un objeto ante los ojos. Estas definiciones deben ser tomadas como un tipo de intermedialidad, pensándolas como una conexión intersemiótica entre los lenguajes. Autores como Claus Cluver W. definen este acercamiento como una recuperación del término en un contexto más profundo y menos reduccionista del mismo. También argumentan que los niveles semánticos dentro de los distintos lenguajes artísticos pueden volverse un eje fundamental en la comprensión del término. Esto significa que la visión del arte es la de comunicar, mediante una construcción simbólica, uno o varios conceptos en las piezas artísticas.⁵

En el siglo XX, Se realizaron diferentes resignificaciones y aproximaciones diferentes del término en función a las obras que se han compuesto mediante este proceso. Encontramos como referencia común a Leo Spitzer en *The ode on a Grecian Urn*,⁶ aclara que, a su perspectiva, la écfrasis es una descripción poética de una obra de arte visual. Otro referente muy utilizado para representar este concepto es la definición de James Heffernan que en 1993 en *Museum of words. The poetics of Ekprasis from Homer to*

⁵ Claus Cluver, *Intermediality and Interarts Studies* (2016)

⁶ Leo Spitzer, *The ode on a Grecian Urn or Content vs. Metagrammar* (1955)

Ashbery,⁷ delimita que la écfrasis es una representación verbal de una representación visual. También dejó claro que el término por si mismo está relacionado con diferentes disciplinas artísticas y esto inevitablemente lo desemboca en los estudios intermediales.⁸

Existen en la actualidad diferentes categorizaciones de la écfrasis. Luz Aurora Pimentel lo señala en 3 dimensiones:

- Écfrasis referencial: Donde el objeto existe.
- Écfrasis nocional: El objeto solo existe en el lenguaje.
- Écfrasis referencial genérica: Remite a condiciones estilísticas de un artista.⁹

Al designar aquellas definiciones lo que se busca es visualizar los principales sentidos o caminos que podría tomar la práctica de la écfrasis en base a una perspectiva y objeto en concreto. Esto nos permitiría hacer el ejercicio con conceptos, objetos imaginarios, objetos materiales, sentidos, etc. Haciendo una reflexión sobre estas categorías Valerie Robillard propone un modelo basado en la intertextualidad de la práctica con el lenguaje escrito:

- Écfrasis descriptiva: Lo compone una descripción casi literal de las obras pictóricas, incluyendo formas y sentidos.

⁷ James Hefferman, *Museum of words. The poetics of Ekprasis from Homer to Ashbery* (2005)

⁸ La intermedialidad es entendida como el proceso de combinar diferentes medios y expresiones. Es visto como el uso intertextual de un medio en otro medio. Desafíos del potencial creativo de la intermedialidad. Humberto Ortega Villaseñor.

⁹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales* (2001)

- Écfrasis atributiva: Se indican las fuentes y se alude al autor a través de medios denominados marcas indeterminadas que señalan la presencia de un latente intertexto.
- Écfrasis asociativa: Se realizan mediante referencias a convenciones encontradas en las obras visuales ya sean mediante los sentidos, los signos o el eje temático.¹⁰

Este modelo es menos abstracto y contiene un marco mas delimitado debido a las condiciones narrativas que se articulan en el lenguaje escrito.

Manfred Pfister da unas definiciones que, según propone, se realizan en seis pasos para señalar la presencia de la intermedialidad de, en este caso, los textos:

- 1.- Comunicatividad: Haciendo referencia a la écfrasis atributiva de Robillard.
- 2.- Referencialidad: Intertextualidad que según puede ser mayor o menor en base a la tematización de ambos lenguajes.
- 3.- Estructuralidad: Pensando las partes de la estructura como una formación sintagmática. Similitudes estructurales en ambos lenguajes.
- 4.- Selectividad: El poeta hace una elección de elementos y busca que sean lo más preciso posible para poder relacionar el sentido general con la écfrasis.
- 5.- Dialogicidad: Generar o liberar tensión entre ambos objetos
- 6.- Autoreflexividad: El autor busca un momento de ensimismamiento para comprender el proceso.¹¹

¹⁰ Valerie Robillard, *En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)* (2011)

¹¹ Manfred Pfister, *Concepciones de la intertextualidad* (1994)

Si bien es cierto los primeros 5 pasos podrían ser reducidos a los 3 nombrados por Robillard, el paso 6 enunciado por Pfister es profundamente introspectivo y contiene un poder enorme para la comprensión o elaboración de procesos creativos orientados a la creación de sentidos en base a la función intermedial del lenguaje como signos.¹²

Hay que nombrar un sentido clave dentro del écfrasis el cual puede ser muy polémico, esto es: La interpretación vs la descripción. Si bien podría ser tomada la écfrasis como una descripción, restringiéndose de manera significativa el proceso y la lectura de este, no hay que olvidar que un ejercicio fundamental dentro de la práctica es la interpretación. Pimentel argumenta a esto que el momento en cual uno observa y realiza el proceso, el artista selecciona, recompone, sistematiza y sobretodo, resignifica en base a la construcción de su propio acercamiento al lenguaje.

1.2. Función de la música del écfrasis

Las diferentes disciplinas, en la ontogenia de sus practicas, poseen sus propios lenguajes y signos. La relación entre las diferentes áreas artísticas muchas veces pasa como inadvertida tanto por los artistas como por los espectadores. En el apartado anterior se nombró los principales conceptos y temáticas que abordan el concepto de écfrasis y como este se inscribe dentro del terreno de la intermedialidad, interpretación, recreación, transdisciplinariedad, etc. La función no es solo lingüística sino también sinestésica.¹³ Estas asociaciones entran en un terreno en cual la propia idiosincrasia juega un papel

¹² La semiótica define el termino signo como aquel que se encuentra en lugar de un objeto al que representa mediante una relación de semejanza, convención u evocación.

¹³ La sinestesia es un proceso en cual, el cerebro atribuye de manera automática e involuntaria un proceso sensorial que correspondería a otra área del sentido que percibe. Ej. Azul silbante.

fundamental en la interpretación de estos fenómenos y si bien no se pretende buscar unos resultados irrefutablemente invariables, si podemos decir que existen patrones que se enmarcan de manera colectiva en el imaginario de las personas. Ej. Tonalidades musicales y emociones, colores y emociones, sabores y sonido, etc. La música como tal, siempre se ha ligado a emociones u sensaciones que han sido estudiadas tanto por compositores clásicos, teóricos como por citar algunos casos, Teodoro Adorno¹⁴ en la recopilación de ensayos sobre la música u la Universidad de Berkeley en su estudio sobre los colores y sus asociaciones musicales con las emociones.

Para continuar necesitaríamos un medio o modo de medir y estudiar en como el ser humano se ve afectado de manera emotiva con la música que escucha. Existen muchos sistemas, pero en este proyecto tomaremos las aproximaciones estudiadas en el trabajo denominado “Música y emociones: Parámetros que modulan la emoción percibida”.¹⁵

En el siguiente estudio se muestran datos relevantes a nivel estructural de las emociones con el lenguaje dado que existen conexiones inevitables entre ambos. Realizan un recorrido bibliográfico sobre trabajos relevantes en la investigación de la asociación de las emociones con la música y como esta puede verse potenciada o mermada mediante los diferentes mecanismos descritos.

Para autores como Salvatore Sciarrino, la música debe ser entendida como una entidad efímera que aparece al mismo tiempo que se oculta, dado que muchas veces la interpretación viene dada no solo de la música en si misma, y esto conlleva a que se

¹⁴ Theodor Adorno, *Sobre la música* (2000)

¹⁵ En este trabajo el autor hace un análisis exhaustivo de las cualidades de las tonalidades, tempo, timbre, estilo de la música y sus implicaciones con la interpretación emocional del mismo.

convierta en un acto irreplicable. Otro dato que puede ser tomado de Platón en su libro *La República*, es donde afirma que sin lugar a duda el modo lidio y mixolidio son sonoridades que promueven embriaguez y pereza en los hombres. Esto nos demuestra que, desde la antigua Grecia ya se encontraban asociaciones entre las tonalidades y las emociones.

La música está llena de simbolismos y los indicadores para el estudio de la medición emocional se encuentran en los sistemas de valorización de la psicología. Un breve repaso por el trabajo de campo efectuado en esta rama de conocimiento se encuentra en el trabajo de Manuel Tizón.¹⁶

El recorrido empieza a finales del siglo XIX con la psicología experimental. En este campo existen estudios de Gilman y Downey entre 1897-1892. Un estudio de Meyer sobre los posibles enlaces de la música y el significado de las relaciones emocionales se realizó alrededor de 2000. Esta visión se presenta como un problema de conceptualización que puede presentar múltiples variables como, por ejemplo, la diferencia entre emoción y un estado de ánimo. La emoción es una asociación de corta duración y normalmente esta causado por una situación u objeto en específico. El estado de ánimo es algo más complejo dado que puede mantenerse en el tiempo y el disparador no es necesariamente un objeto o situación.

Los mecanismos que se ven involucrados en el proceso de escucha son muchos y depende de múltiples variables. En este punto estamos conscientes de que los indicadores para poder medir este proceso aún se encuentran en investigación temprana.

¹⁶ Manuel Tizón, *Parámetros que modulan la emoción percibida* (2017)

Existen numerosos estudios, pero según Tizón, estos sistemas de medición poseen, al menos, dos variables muy interesantes para la aproximación teórica y estos son:

- Valencia
- Activación

Ambos parámetros definen cualidades que desglosan a un grupo específico de emociones y de sensaciones. La valencia podría definirse como la inclinación hacia un material en particular y la emoción que pueda despertar en el sujeto. Un ejemplo es que sentimientos como tristeza son interpretados hacia una valencia negativa, en contraparte de la felicidad, que sería una valencia positiva. La activación accede a la memoria y a reflejos guardados en sistema nervioso central y de esta manera, se puede percibir cualidades como entusiasmo u energía. La calma o serenidad tendría un efecto negativo en la activación.

Entre más valencia posee un objeto menos activación se encontrará en ella. Ej. La ira como valencia negativa y activación positiva, realizando una lectura con ambas variables.

Estos sistemas de medición emocional se encuentran en gran medida complejizados por variables relacionadas a las activaciones kinestésicas y variables observables de manera fisiológicas en los sujetos tales como el ritmo de la respiración, expresiones faciales, tensión de la piel, movimientos reflejos, etc.

Ya mencionados estos parámetros dentro de este apartado, uno de los objetivos como tal del écfrasis musical es, a grandes rasgos, hacer una interpretación de la

interpretación, una mimesis de la mimesis¹⁷, dependiendo de los alcances y profundidad teórica dentro de la elaboración de los procesos creativos propuestos por el artista; lo que se busca es producir un efecto de presencia, en definición, hacer un traslado de una realidad a otra mediante el propio proceso artístico valiéndose e incorporando procesos creativos no solo de la propia disciplina. En el siguiente apartado se abordará el tema del sonido y la música como lenguaje.

1.3. Retomando una aproximación a la música como lenguaje

Percibir no es más que interpretar la información que recibimos mediante los sentidos con respecto a los fenómenos que ocurren en nuestro entorno. El ser humano posee 5 sentidos: olfato, gusto, tacto, vista y audición. Estos son nuestros indicadores mediante los cuales podemos interpretar y comprender el mundo. El cerebro es el encargado de recibir todos estos estímulos e interpretarlos mediante unos complejos procesos que implican múltiples funciones en las estructuras cerebrales. Estos se ejecutan en fracciones de segundo.

La percepción auditiva es un proceso muy complejo, pero en definición, nos encontramos con los parámetros invariables que definen la naturaleza del sonido que son:

- Intensidad: Hace referencia a si el sonido es fuerte o débil. El medidor de volumen para esta categoría es el db (decibelio).¹⁸
- Tono: Si el sonido es grave u agudo.

¹⁷ La mimesis es abordada por diferentes autores desde Platón hasta el día de hoy como por ejemplo Nelson Goodman. La definición como tal del término se basa en imitar la apariencia sensorial de los exteriores o de la realidad.

¹⁸ El decibelio es usado globalmente para expresar la relación de presión sonora en los ambientes.

- **Timbre:** Se refiere a las cualidades particulares del sonido escuchado. Ej. Reconocer voces u instrumentos específicos.
- **Duración:** Cuanto se mantiene la vibración de un sonido.

Una vez que nombramos las cualidades del sonido en nuestro entorno, el ser humano recibe dichos estímulos sonoros y procede a realizar un proceso denominado percepción auditiva que se enmarca en los siguientes aspectos:

- **Detección:** Ubicar un sonido. Primero este debe ser emitido en un rango audible para el ser humano y poseer la suficiente intensidad. Una vez se producen sonidos de esta índole, nuestro cerebro es capaz incluso de detectar la localización del objeto que emite el sonido o vibración.
- **Discriminación:** Es la capacidad para aislar nuestro foco de atención auditiva a un sonido en particular. Si nos encontramos en ambientes de mucho ruido, quizás no podamos distinguir muchos sonidos.
- **Identificación y reconocimiento:** En fracción de segundos, el cerebro lo etiqueta con algo previamente conocido, la referencia inmediata es la voz. En este proceso incluso podría hablarse de una emoción asociada a la identificación. Por ejemplo, la voz de un amigo u familiar, el sonido de algún instrumento en particular o de un sonido muy específico.
- **Comprensión:** Tiene que ver con los aspectos comunicacionales del sonido. Esto quiere decir que somos capaces de inferir el mensaje implícito en el sonido. Ej.: El sonido de una campana al terminar una clase en el colegio, el sonido de personas conversando, el sonido de algún amigo al intentar llamar nuestra atención por la calle, etc.

Estos parámetros de percepción auditiva están presentes en nuestro diario vivir y son necesarios para desenvolverse efectivamente en cualquier entorno. Nos ayudan a comunicar nuestras ideas, nos alertan de posibles riesgos y también nos permiten disfrutar los sonidos, como la música.

Volviendo a nuestra interpretación de la música como lenguaje, es algo de lo que se ha escrito desde la antigua Grecia con filósofos como Platón o Aristóteles, en tiempos modernos es un tema de debate en el círculo académico, los escritos *Sobre el lenguaje* y *Sobre la música* de Walter Benjamín y Theodor Adorno son particularmente interesantes para estos fines.

Algo en lo que existe una particular similitud en las concepciones del arte en general, es que la música es un lenguaje y su función es de abrir, mostrar o representar algo en el mundo. Esta concepción es aceptada por Adorno en su escrito antes mencionado. Del mismo modo que la poesía funde el lenguaje de las categorías en metáforas para poder resignificar el sonido y el lenguaje, la música resignifica las cualidades del sonido y de la percepción de este a través de sus propios medios en relación con la percepción auditiva del ser humano. Una acotación importante de Adorno con respecto a la música es que debido a las condiciones socio/culturales desde el siglo XIX el arte y la música buscan transformar el lenguaje a otro que sea más mimético. Esto implicaría una constante búsqueda del material musical, de como poder generar nuevas conexiones aún no exploradas mediante la música como lenguaje.

En estos casos la manera en que la ékfrasis se convierte en un referente visual de algo distinto quizás pueda llevar a un plano no explorado de la música. Estas ideas además deben ir trabajadas con estrategias de intertextualidad mediante el uso de signos, el trabajo

de la semiótica¹⁹ como medios de signos representativos a otro lenguaje como el de la música sería en parte un fenómeno interesante de manifestar en obras que se tomen bajo esta estructura o marco de la música como lenguaje.

1.4. Sobre la transdisciplinariedad

El proceso se abordó siguiendo diferentes parámetros dentro de la composición musical. Todos los parámetros serán definidos en los siguientes apartados explicando el proceso y como este se ve enmarcado de manera especial en la producción musical.

Uno de los principales aspectos de este proyecto es la perspectiva transdisciplinaria²⁰ de la cuál hace uso el físico rumano Nicolescu Basarab, en su manifiesto sobre *La Transdisciplinariedad*, abordando el tema de manera profunda. Su postulado metodológico puede definirse en 3 grandes momentos o premisas:

1.4.1. Existencia de niveles de realidad

En el primer nivel nos encontramos con un desarrollo de la visión del mundo como tal, esto implica comenzar a comprender que la perspectiva individual se encuentra enmarcada en un solo nivel de realidad. Esto sería la visión del sujeto sobre el mundo. Los diferentes niveles de realidad se encuentran dentro de nuestras propias vidas, solo hay que cambiar el foco de atención. En una visión transdisciplinaria la realidad no es

¹⁹ Esta disciplina se encarga del estudio de los signos con respecto a cualquier proceso, conducta u actividad en la cual se aplique una producción de significados mediante el uso de los mismo.

²⁰ El término fue introducido por el Jean Fritz Piaget en 1970 en el *Centro Internacional de Investigación Transdisciplinaria*. El objetivo de esta percepción es la comprensión del mundo mediante la investigación que se extienda mas allá de los límites de las propias disciplinas y a su vez esta se mantenga dentro de un marco disciplinario.

solamente multidimensional, sino también, multireferencial. A lo que nos referimos con este postulado es, que la música o el sonido al igual que cualquier otra rama de conocimiento, se encuentra enmarcada en una realidad específica, definida en parte por la función que le atribuimos a la misma. Esto lo que intenta explicar en función a la perspectiva transdisciplinaria es, que la realidad es y no es a la vez, una serie de sistemas los cuales se hayan superpuestos los unos a los otros.

1.4.2. Lógica del tercero incluido

En este apartado se habla de manera profunda, como nuestros cerebros asocian y comprenden el mundo mediante la lógica hegeliana²¹ occidental en el cual el sistema es el siguiente:

A es A A no es A-

A- es A- A- no es A

Esto a grandes rasgos nos explica que, para la visión normal de la disciplina, las cosas solo tienen una función y éstas solo pueden tener coherencia dentro de su propio sistema individual o disciplina.

La lógica del tercero incluido afirma que, en la realidad multidimensional y multireferencial, los objetos, procesos, sistemas, pueden actuar bajo un tercer axioma el cual sería:

A es y no es A-

Esto, que nos resulta particularmente contradictorio se basa en el primer concepto de los diferentes niveles de realidad. La resolución a una contradicción encontrada en un

²¹ Lo hegeliano se entiende como el sistema filosófico fundado por George Hegel, en el cual lo absoluto es también llamado la idea y se manifiesta bajo las formas de la naturaleza.

nivel determinado puede ser resuelta mediante un segundo o tercer nivel de realidad que unifique ambos parámetros.

Esto rompe las barreras tomadas arbitrariamente como infranqueables entre diferentes sistemas de conocimiento, y demuestra que esas atribuciones son construcciones que no permiten generar nuevas visiones dentro de las disciplinas.

1.4.3. Complejidad

El apartado más profundo a nivel de concepción, la complejidad como el término indica, es entender que el ser humano se halla en unas condiciones y espacios los cuales son complejos por la existencia multireferencial y multidimensional del hombre. Esto quiere decir que la humanidad como tal siempre se ha encontrado en crisis, pero a encontrado las maneras de arreglarse. En estos días en donde cada vez se dan por dichos todos los procesos creativos, artísticos, productivos, es una lucha entre una triple visión: material, biológica y conceptual.

Comprender los alcances y limitantes de las disciplinas como algo que es propio de las estructuras mentales del pensamiento humano, libera la carga cada vez más pesada de la técnica por la técnica sin caer en subjetivismos irracionales. Se podría decir que el sujeto oscila entre la simplicidad y complejidad, dado que para entender mejor un sistema hay que complejizar el conocimiento que se tiene del mismo, sin olvidar el contexto en el cual se enmarca. Esta introducción espero sirva para comprender con mayor profundidad lo transdisciplinario, que no se trata de un producto en si mismo, sino de una perspectiva, o como lo define Basarab en: “El sujeto transdisciplinario”.

En el Diagrama 1 tenemos una representación de como se abordó esta perspectiva utilizando diferentes sistemas de conocimiento de otras ramas de saberes ajenos a la producción musical:

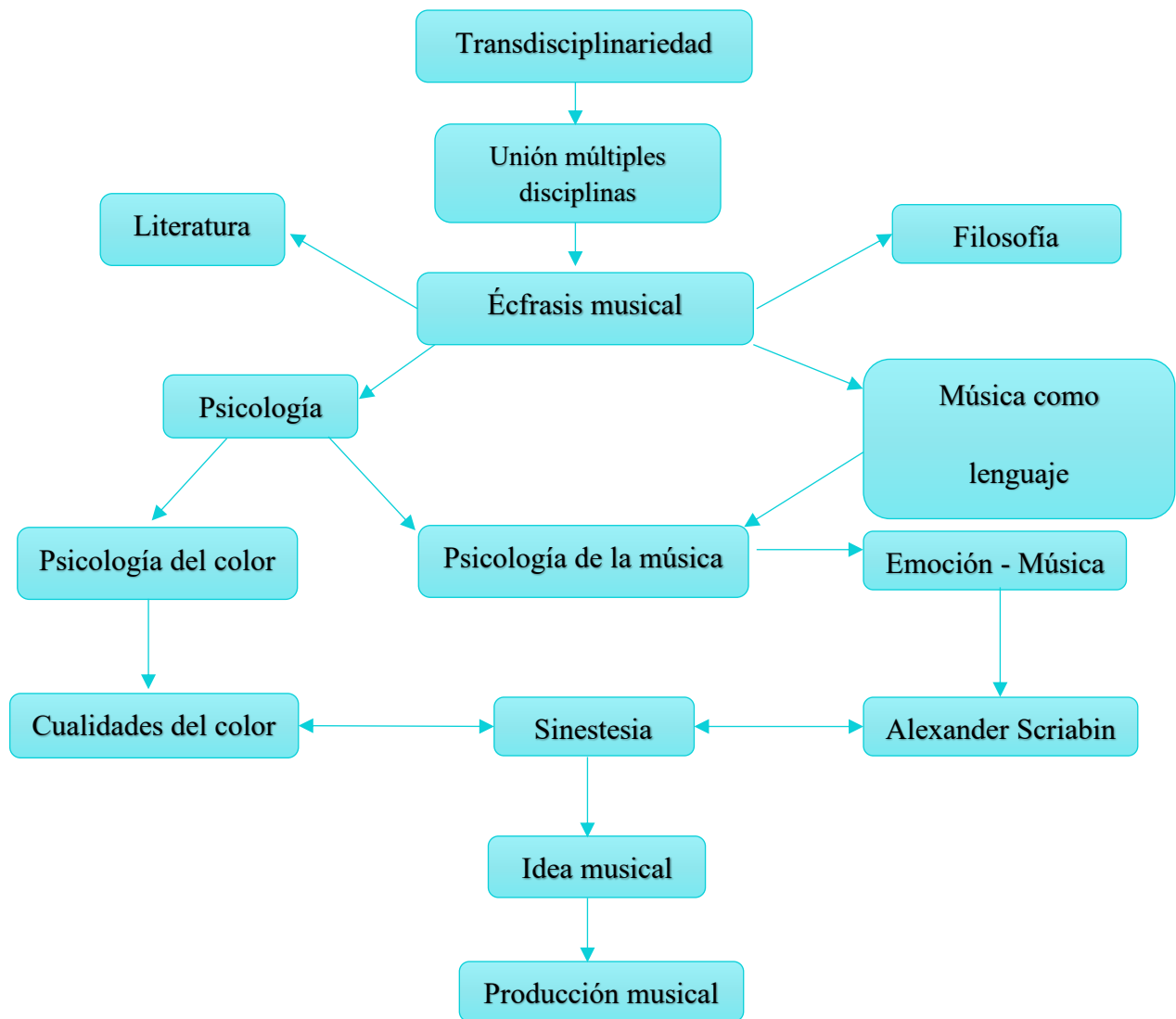


Diagrama 1: Proceso investigativo transdisciplinario para la realización de este proyecto. Realizado por José Aguas.

1.5. Origen de la música sinestésica

El origen de este tipo de sonoridad puede ser asociado a multiplicidad de factores, pero en este apartado lo delimitaremos a la música como un conjunto de signos o símbolos de lenguaje con los cuales el compositor puede expresar una idea o concepto. La música como tal posee unas implicaciones y unos parámetros que crean, dependiendo del sujeto, múltiples conexiones con los sentidos; y un referente en este campo es sin lugar a duda es el compositor Alexander Scriabin.

Este compositor y pianista ruso poseía la habilidad de ver los sonidos y distinguir diferentes colores en ellos. Esta habilidad influyó en su proceso compositivo, dado que también se veía fuertemente vinculado con acepciones teológicas y filosóficas. El trabajo de sus obras se concibió de tal manera, que la música debía ser un espectáculo sensorial y trabajó para unificar las artes para potenciar el sentido de sus obras.

Normalmente sus trabajos compositivos usaban los timbres, las sonoridades y las tonalidades como metáforas para representar las teorías filosóficas esbozadas por Nietzsche sobre el *Übermensch* o superhombre. El uso del piano solista poseía la cualidad humana y el uso de las secciones orquestales representaba un estado superior o el cosmos en general.

Al desarrollar su propio sistema de símbolos y signos en base al lenguaje musical Scriabin fue posteriormente analizado por varios autores en lo que denominaron el Alexander Scriabin tardío y existe una extensa bibliografía de tratados interpretando y exponiendo las formas en las cuales este compositor utilizaba la música.

Para cerrar este apartado debemos dejar en claro que existieron más compositores con dicha habilidad sinestésica y sus obras que fueron trabajadas desde el color y el simbolismo, para citar algunos ejemplos tenemos: Kandinsky, Rimsky Korsakov, Messiaen, entre otros. Los compositores citados anteriormente no fueron abordados por no encontrarse con una sistematización concreta de su modelo de composición, como es el caso de Alexander Scriabin.

1.6. Obras creadas con estas características

En esta sección tomaremos una obra concreta de donde extraeremos criterios de composición, elección de instrumentos entre otros. Tomando a Scriabin como influencia

teórica/filosófica en este proyecto, procederemos a nombrar su más famosa obra titulada:

Prometeo: El poema del fuego.

Este análisis está basado en los aspectos metafóricos de la composición, más allá de resultar ser un análisis armónico melódico. El poema del fuego Op 60, es una obra compuesta para piano, orquesta y coro. Los arreglos se hicieron en base a un lenguaje musical que podría definirse como individual en la obra de Scriabin.

Es entendido que Scriabin no concebía la música como tonal, sino como un conjunto de sonidos, o, en otros términos, atonal. Existen varios análisis de las obras del compositor que sugieren otro acercamiento. Vlada Vassilieva toma como referencia el libro *The development of Harmony in Scriabin's Works*,²² para destacar 3 aspectos de las composiciones de Scriabin:

- 1.- Acordes basados en una nota fundamental
- 2.- Progresiones de acordes con un centro tonal
- 3.- Sistemas de tonos lo que puede derivar en la utilización de escalas y modos

Ella determina que la composición posee todas estas características pero desde un enfoque poco ortodoxo. Al evitar la utilización tradicional de los elementos que componen la música, podemos decir que se arraiga con una nota la obra musical.

Algo que es muy recalado por todos en este aspecto es la contribución del famoso Acorde Místico o Acorde Prometeo. En esta obra se utilizó una de las principales innovaciones de Scriabin para con la música de principios del siglo XX. Este acorde se forma con seis sonidos, y se acomodan por intervalos de cuarta aumentada, disminuida y

²² Peter Sabbagh, *The development of harmony in Scriabin's Works* (2003)

justa. Para formar un ejemplo, en la Ilustración 1 tenemos la ubicación de las notas en el pentagrama partiendo de Do.

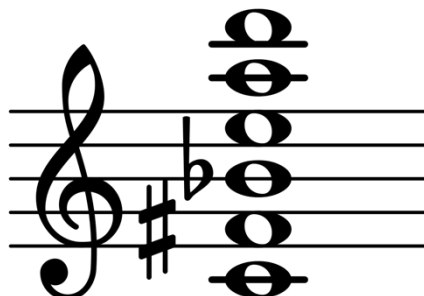


Ilustración 1: Acorde Prometeo representado desde la nota Do, planteado por Alexander Scriabin.

Volviendo al fondo de esta composición, nos encontramos con el acorde Prometeo al inicio de la obra, lo cual es una representación de lo imprevisible del universo. En este sentido, este acorde personifica un punto de partida en donde nada se encuentra definido.

Tenemos una formación de orquesta tradicional. El uso de los diferentes instrumentos es abordado como metáfora para narrar el mito de Prometeo:

- Los cuernos pueden ser interpretados como un principio de creación, el cual está definido en una tabla elaborada por Scriabin como azul.
- Los motivos melódicos de las trompetas son utilizados como representaciones de chispas o fuego.
- Las cuerdas son utilizadas para crear tensión mediante cromatismos.
- La sección de vientos como clarinetes y fagot representan el sufrimiento, reforzando la parte de las cuerdas en este aspecto.
- Una flauta puede interpretarse como un elemento, que a través del timbre evoca un despertar en la consciencia en la obra musical.
- El piano es la representación del mismísimo Prometeo en la obra de Scriabin.

La forma de sonata fue utilizada en esta obra. Este modelo se basa en mostrar secciones y luego contrastarlas con otras secciones. En esta pieza musical no hay motivos melódicos utilizados para que perduren en el escucha, como tal, el recurso utilizado es la exposición y reexposición de las distintas partes.

Los elementos de la primera sección se encuentran también en la parte secundaria, pero con diferentes matices. Se mostró el desorden y ahora debe la voluntad controlar sus emociones. Nos encontramos con adornos basados en la técnica de trino, podría ser interpretado como un juego de la flama. El piano en la segunda sección es interrumpido por la trompeta, este momento es interpretado como la aparición del ego en el mito.

El significado simbólico de las tonalidades escogidas en la obra, Scriabin escoge F# como centro, mientras su contraparte es Do. Se pudiera decir que la elección del número 7 no es una arbitrariedad en la obra. Existe un recorrido de 7 notas subiendo por superposición de quintas del Do al F#. El número 7 es considerado como mágico, místico. La utilización de un tritono o *Diabulus in música*, Do es la contraposición perfecta para Fa#, representa lo material y lo mundano, espíritu contra materia. Así Do, muchas veces se convierte temporalmente en el centro tonal de la composición.

En la segunda sección de la obra los motivos principales se vuelven a mostrar con una nueva significación: el espíritu se sobrepone a la materia. La obra finaliza con un acorde que representa una consonancia entre el mundo espiritual y material. La nota Fa# mayor simboliza un nuevo inicio.

1.7. *LoFi – Japanese LoFi y otras influencias musicales*

LoFi proviene del inglés *low fidelity*, que significa baja fidelidad. Más que un estilo, es un enfoque estético en la música donde predomina el uso de muestras de audio

o sonidos de baja fidelidad. El objetivo de este es obtener un sonido autentico y diferente, algo menos producido en cuestión de calidad de grabación.

Como tal el *LoFi* puede remontarse al sonido de los cilindros fonográficos utilizados desde 1900, esto debido a que la calidad de la grabación es muy pobre. Algunos artistas del *LoFi* valoran estas sonoridades poco púldas y siempre están en busca de sonidos particulares o muestras de audio que puedan usar en sus producciones.

El término *LoFi* se empezó a asociar a la tecnología de las cintas análogas y al ruido de fondo que produce la máquina de reproducción. Existen varias producciones en esta rama en donde la estética de la grabación de baja calidad otorga un aura particular a las piezas grabadas.

Actualmente existen una gran cantidad de subgéneros en los cuales se ramifica y se utiliza esta estética sonora. Esto nos lleva hasta la definición de *japanese LoFi*. Esta subvertiente del estilo encapsula distintos tipos de sonoridades de baja calidad con otros estilos de la música como el *chillout* mayormente.

El *chillout* es un tipo de música contemporánea en donde predomina el concepto en español que seria literalmente relajarse o tranquilizarse. Los tempos dentro de esta música son muchas veces lentos con sonidos suaves. Al tratarse de una variación con el *japanese LoFi* la utilización de muestras de instrumentos orientales y las estéticas sencillas abundan en estos tipos de piezas. Por lo general el tiempo de cada pieza puede ser muy variado desde dos minutos hasta cinco, dependiendo de las intenciones y producción de los temas. Esta vertiente musical como tal, se encuentra de manera masiva en la plataforma de *Youtube* donde las personas y los compositores crean listas de reproducción de hasta dos horas con fragmentos de varias producciones.

Esta estética musical y sonora es la que se usará en el proyecto, orientado siempre a conseguir un carácter mediante las muestras de sonido y los instrumentos virtuales. La mezcla se enfocará en conseguir un sonido original mediante esta manera producir música.

1.8. *Sobre los cuadros*

Las obras visuales utilizadas para aplicar el proceso del écfrasis musical fueron elaboradas por el artista visual Octavio Córdova. En las pinturas se encuentran temas sobre la espiritualidad, budismo, el mundo onírico, haciendo relaciones en sus pinturas que mezclan la fantasía y la realidad.

Los *Dreamteller* son criaturas creadas para sus composiciones visuales, los cuales son definidos en un pequeño texto acompañado la obra visual. El trasfondo de los cuadros es que estos personajes habitan en un mundo onírico y estos transmiten una sensación o sueño en específico. Siguiendo esta línea el artista posee un buen número de obras y personajes que se inscriben en esta dinámica.

Para este proyecto se eligió sus cuadros por ningún motivo más que experimentar con la técnica propuesta en estas páginas. Dado que el écfrasis musical es explicar más allá mediante el lenguaje, se nombró a esta producción de la misma manera.

Capítulo II

El proceso del écfrasis musical

El proceso creativo como tal es único en cada compositor, o al menos es estructurado de maneras diferentes debido a diferentes factores. Uno de nuestros acercamientos favoritos es el de pensar en el productor/compositor como el trabajo de un artesano. Se construye a partir de una selección y combinación de recursos, materiales,

apoyándose de una multiplicidad de sistemas como la interpretación, abstracción, los sentidos, sonidos, notación musical etc.

Esto sería lo que en resumen argumenta John Howard en su libro *Aprendiendo a componer*.

En nuestro caso, proponemos el siguiente sistema basado en estas cuatro herramientas interpretativas para desarrollar el proceso del éfrasis musical. Procederemos a nombrar cada uno de los sistemas y su función para en el capítulo 3 especificar nuestro proceso que unifica todas estas disciplinas y las concreta con las herramientas técnicas de la producción musical.

2.1. *Acorde Cromático de color*

La percepción del humano es fundamental para comprender el medio que lo rodea. Esto quiere decir que los estímulos que recibimos son interpretados o percibidos de diferentes maneras, a menudo contradictorias, pero siempre dependiendo del contexto en cual nos encontremos. Un tono de color rojo puede decir tanto violencia, como nobleza o grandiosidad, un verde puede ser naturaleza, veneno o símbolo de salud. Pero no somos capaces de entender muchas veces por qué realizamos dichas asociaciones sobre nuestra propia interpretación del color. Ningún color se muestra en estado puro, cada color está rodeado e influido por otros colores y esto, en efecto hace que para poder asimilarlos se haga uso de un acorde de colores. El acorde cromático es un concepto utilizado en la psicología del color en donde aseguran que los colores representan un sentimiento o efecto en particular. Un acorde cromático no es una combinación arbitraria, sino al contrario, es una manera única de expresar un sentido.

La distribución de colores en base a la psicología está definida en la Tabla 1:

Tabla 1: Distribución de los colores encontrado en el libro "Psicología del color" de Eva Heller.

Primarios	Secundarios	Subordinados	Otros
Rojo	Verde	Rosa	Blanco
Amarillo	Anaranjado	Gris	Negro
Azul	Violeta	Marrón	Plateado
			Dorado

Esta distribución del color se elabora a partir de la naturaleza del color y sus divisiones. Para abordar los significados de los mismo, se desarrolla un ejercicio denominado “los contrarios psicológicos”. Muchas veces, los efectos de los colores en el plano emocional y lógico no concuerdan con las relaciones que deberían establecerse hablando en un sentido técnico. Al extrapolar pares de colores, ejecutando un máximo contraste, nuestro cerebro tiende a asociarlo con un simbolismo. Al utilizarlo en el arte este concepto produce un efecto muy llamativo.

Tabla 2: Aproximación de los contrastes simbólicos en la percepción de los colores encontrado en el libro "Psicología del color" de Eva Heller.

Colores Psicológicamente contrarios	Contraste simbólico
Rojo - Azul	Activo - Pasivo, Caliente - Frío, Alto - Bajo, Corporal - Espiritual, Masculino - Femenino
Rojo - Blanco	Fuerte- Débil, Lleno - Vacío, Pasional - Insensible
Azul - Marrón	Espiritual - Terrenal, Noble - Innoble, Ideal - Real

Amarillo - Gris, Naranja - Gris	Brillante - Apagado, Llamativo - Discreto
Naranja - Blanco	Coloreado - Incoloro, Llamativo - Moderado
Verde - Violeta	Natural - Artificial, Realista - Mágico
Blanco - Marrón	Limpio - Sucio, Noble - Innoble, Diáfano - Denso, Listo - Tonto
Negro - Rosa	Fuerte - Débil, Rudo - Delicado, Duro - Blando, Insensible - sensible, Exacto - Difuso, Grande - Pequeño, Masculino - Femenino
Plata - Amarillo	Frío - Cálido, Imperceptible - Llamativo, Metálico - Inmaterial
Dorado - Gris, Dorado - Marrón	Puro - Impuro, Caro - Barato, Noble - Cotidiano

Un punto interesante en esta percepción del color es en donde entra en juego la psicología de esta, la cual en uno de sus postulados indica que muchas veces solo vemos lo que sabemos. La autora Eva Heller en su argumentación hace hincapié en este punto, dado que las relaciones de los sujetos con el color y su significado puede variar por diferentes aspectos tanto culturales, materiales, psicológicos etc. Otra acotación fundamental de la cual hace referencia muchas veces es que los colores y sentimientos no se combinan de manera aleatoria, las asociaciones no son cuestiones de elecciones, sino de inclinaciones formadas mediante experiencias asimiladas en el subconsciente humano. Algunas se encuentran arraigadas de manera compleja y profunda en el ser humano hace millones de años con un único propósito: sobrevivir.

Como punto final un comentario de la propia autora con respecto al uso de este conocimiento es que, para ser creativo, cualquier persona debería basarse en 3 aspectos fundamentales:

- Talento
- Influencias exteriores que fomentan ciertas perspectivas
- Conocimientos adquiridos sobre como aplicar y desarrollar cierta actividad artística

Si bien el talento puede ser visto de muchas maneras, este pertenece a un modo propio de ver y asimilar las cosas, mientras que las influencias exteriores pueden ser una variedad de conocimientos o sistemas en los cuales el talento se vea potenciado o mermado por estas influencias y, por último, el conocimiento adquirido tiene que ver con la práctica y desarrollo del que hacer artístico mediante la técnica.

2.2. Disco de Newton

El color proviene de la refracción de la luz en los objetos. En 1704 Isaac Newton publica *Opticks* un trabajo que comprende 3 libros enfocados en analizar, comprender y entender los aspectos físicos relacionales de la luz con el ojo humano. Uno de los dispositivos creados para explicar se encuentra en la Imagen 1.

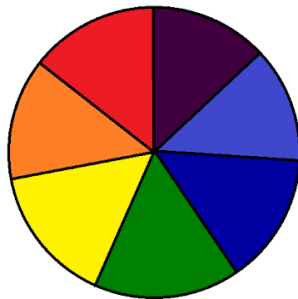


Imagen 1: Disco de Newton tomado del libro Opticks.

Este es un artefacto que contiene pintados los colores: rojo, anaranjado, amarillo, verde, cian, azul y violeta. Al girar el disco se puede observar que el efecto óptico es la obtención del color blanco. Luego, como dato adicional, en 1799 Goethe en conjunto con el filósofo Friedrich Schiller realizaron un estudio denominado *Rosa de los temperamentos*, trabajo que sirvió para posteriormente elaborar una *Teoría de los colores*. Al describir estos trabajos lo que buscamos demostrar es que el conocimiento de los sistemas hace que nuestra relación con la disciplina cambie hacia nuevas perspectivas.

2.3. *Círculo de quintas de color*

Estos trabajos influyeron la obra de artistas como Kandinsky o Turner en el ámbito de las artes visuales. En la música Alexander Scriabin, argumentaba que poseía sinestesia, lo que le permitía ver el sonido. Su trabajo musical se vio fuertemente influenciado por estas teorías. Utilizando la disposición de colores de Isaac Newton organizó un sistema musical atribuyéndole una nota a cada color hallado en el disco para luego continuar con la siguiente nota en intervalos de 5tas ascendentes.

El cuadro se organiza de la siguiente manera:

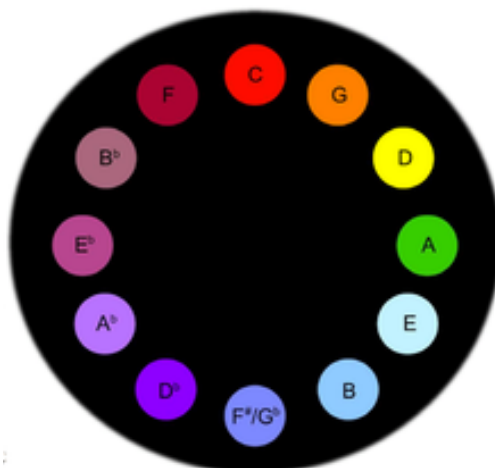


Diagrama 2: *Círculo de quintas de color* propuesto para la obra "El poema del fuego" Alexander Scriabin.

Tomando el Do como inicio de la escala y hallando su equivalente en el color rojo Scriabin aseguraba que esta era la disposición de los sonidos en referencia a los colores. En este sentido, fue uno de los primeros en crear un modelo sistematizado de su habilidad. Esta lectura y relación entre colores y notas musicales nos servirá para poder realizar un cruce entre estas 3 ramas de conocimientos como lo son: teoría del color, psicología, música.

Tabla 3: Asociación metafórica de cualidades vs color para la obra "El poema del fuego" Alexander Scriabin.

Tono	Cualidad	Color
C	Voluntad	Rojo
G	Juego creativo	Naranja
D	Alegría	Amarillo
A	Materia	Verde
E	Sueños	Azul celeste
B	Contemplación	Azul nacarado
F#	Creatividad	Azul brillante
C#	Voluntad del espíritu creativo	Violeta
Ab	Movimiento Espíritu	Lila
Eb	Humanidad	Carne
Bb	Lujuria	Rosa
F	Diversificación de la voluntad	Rojo profundo

Siguiendo el modelo del acorde cromático se procede a determinar los principales colores dentro de la composición visual y a colocar en orden los colores para poder determinar las notas que se emplearán en la elaboración de la composición musical.

2.4. Experimentación con las notas musicales

Una vez que analizamos el cuadro, interpretamos los colores y extraemos un acorde cromático. Procedemos a usar el círculo de quintas para poder tener material musical con el cual trabajar. El proceso hasta este punto debe visualizarse de esta manera:

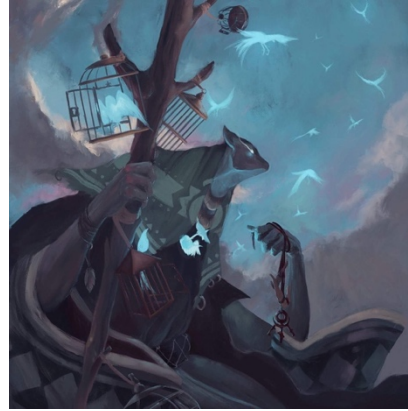
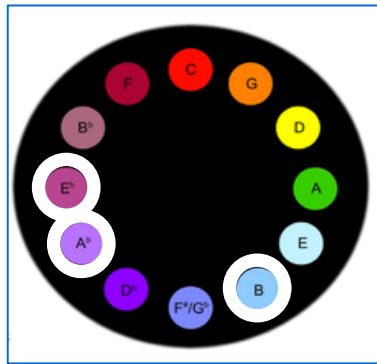


Diagrama 3: Visualización del proceso creativo mediante la asociación del círculo de quintas de color con las obras visuales del artista Octavio Córdova.

Este cuadro en relación con el círculo de quintas puede ser usado de diferentes maneras, en nuestro caso lo utilizaremos para experimentar con las siguientes notas: B, Ab, Eb. En este proceso, también es tomado en cuenta el proceso de los contrarios psicológicos y se debe elegir en base a un criterio de representación metafórica basado en la integración de las diferentes cualidades que compondrán el acorde cromático de color que decidamos utilizar para representar alguna obra en concreto.

2.5. Idea musical

Este apartado describe el método de experimentación con las notas resultantes del acorde cromático de color. Cada compositor puede elegir el método que más se acople a su estilo, en nuestro caso, utilizamos como referencia el trabajo de John Howard en el su libro “Aprendiendo a componer” en donde aborda de manera diferente el proceso de creación artística. La obra posee varios ejercicios que plantean la composición en general,

como un proceso en cual las notas o el sonido son la materia prima del objeto u pieza artística final. El fin de John Howard es aclarar que la música es un medio que sirve para expresar una idea o concepto. El libro consta de mas de 80 ejercicios para representar estados u emociones con la música, pero todos los ejercicios hacen especial enfoque en trabajar desde la idea musical. Este término, explica Howard, es la base fundamental de la música de oriente. Estos sistemas musicales poseen lógicas diferentes a las occidentales, pero se podría decir que todos separan las notas musicales por medio de las siguientes características: Sonidos determinados, sonidos indeterminados, melodías esqueleto.

Mientras las 2 primeras características segmentan los sonidos por sus cualidades tímbricas y de altura, el ultimo hace referencia a los motivos que serán eje principal dentro de la ejecución musical. Este término lo define como *Gamelan*, que significa literalmente melodía esqueleto. Haciendo un resumen, la música en esta área se basa en el uso de sonidos o patrones que puedan repetirse.

Idea → Pasaje → Pieza musical completa

Este proceso es el esqueleto central de los ejercicios y por consiguiente de la perspectiva musical de Howard. Nuestras composiciones tomaron este sentido como punto de partida para la creación de patrones y melodías utilizando las notas que se generaron en el acorde cromático en la lectura de los cuadros.

Capítulo III

Proceso creativo en las piezas musicales

El siguiente capítulo se lo dedicará a explicar el proceso compositivo y la manera en que fue abordado para cada pieza en particular. Las canciones fueron colocadas de manera tal que de primera se encuentre la que fue creada al inicio con los parámetros antes mencionados de composición. Esto es debido a que el proceso fue concretándose a medida que la composición de las piezas musicales avanzaba.

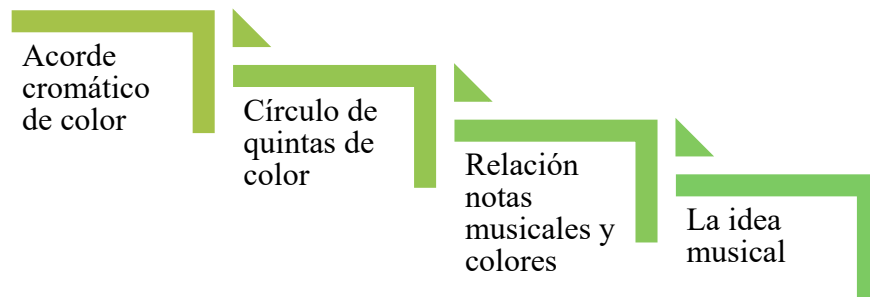


Diagrama 4: Proceso Compositivo.

3.1. *Dreamteller of the Daytime*

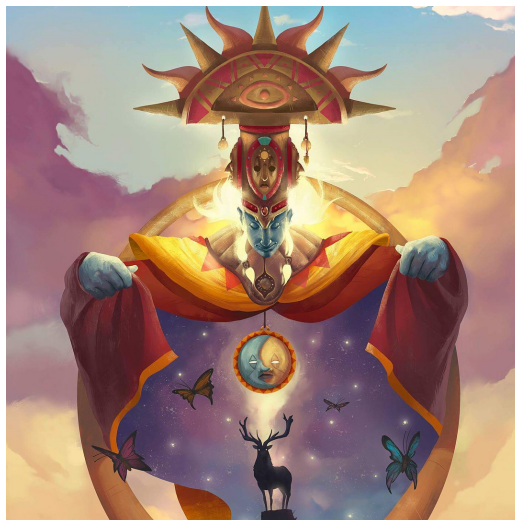


Imagen 2: Cuadro Dreamteller of the Daytime del artista Octavio Córdova.

La idea general de los sueños está implícita dentro de los sentidos de los cuadros. La experiencia de soñar se caracteriza por experimentar sensaciones de la realidad despierta y asociarlas con las emociones que percibimos día a día. Bajo esas premisas, el *Dreamteller of the Daytime* recoge diferentes significados dentro del cuadro y los vamos a analizar para la elección y composición de las melodías esqueleto.

En primer lugar, se procedió a relacionar los colores con el concepto del acorde cromático de color y el círculo de quintas de color para estos fines. Como representaciones directas tenemos el símbolo del sol, un mundo interior y el simbolismo que podría nacer de la idea del Ying Yang²³ con las imágenes del sol y la luna. Dado la carga conceptual, podemos elegir de manera específica colores que hagan referencia a estos símbolos.

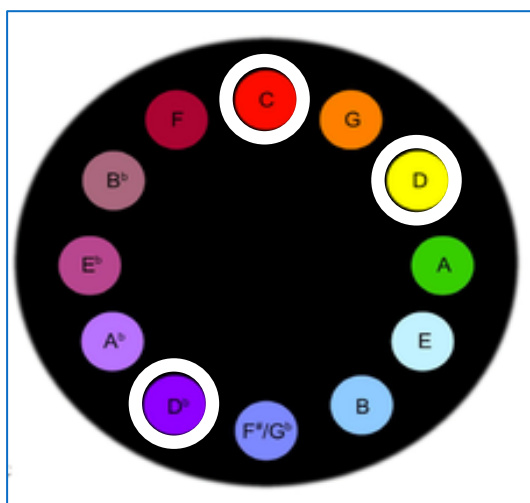


Diagrama 5: Acorde cromático del color utilizado en la obra *Dreamteller of the Daytime*.

En el gráfico elegimos cuidadosamente los colores y las atribuciones simbólicas que estos poseen en este caso utilizamos: C, Db, D. Las asociaciones principales de estas

²³ Este es un concepto tomado de la filosofía taoísta en donde mediante las atribuciones de luz y oscuridad pretenden representar esa dualidad que existe en el universo.

notas con los colores nos otorgan cualidades como brillo, alegría dado que el amarillo y el rojo pertenecen a la categoría de colores primarios. Se escogió el Db con un tono violeta debido a que se buscaba crear una representación de este mundo y el violeta crea el efecto del color psicológicamente contrario dado que la gama de colores fríos son asociados a la introspección, creatividad, el mundo interior, etc. Una vez elegidas las notas en base a los colores que representan las formas de los símbolos dentro del cuadro se procede a componer con estas notas. Para seguir con el proceso creativo se abordó la composición de las melodías esqueleto siguiendo el concepto de idea musical.

La estructura del tema se planteó como ABAB buscando recrear la contraposición simbólica que existe dentro del cuadro. Se compuso una melodía esqueleto utilizando las notas generadas por el acorde cromático del cuadro buscando representar el concepto del mismo. Para esto no se compuso la melodía esqueleto pensando en una tonalidad en específico. Nuestro método se basa en arraigarse en un centro tonal para posteriormente, con la melodía ya definida, comenzar a componer en base a la adición de elementos tomando como eje la melodía esqueleto.



Imagen 3: Melodía esqueleto propuesta para la sección A de la pieza musical "Dreamteller of the Daytime".

Para esta pieza musical se pensó en armonizar las notas del acorde cromático de color para crear un motivo armónico.

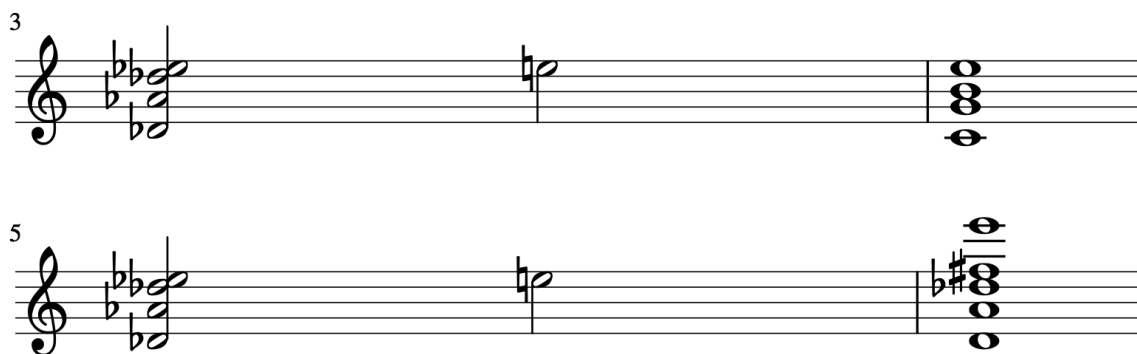


Imagen 4: Motivo rítmico compuesto para la pieza musical "Dreamteller of the Daytime".

Luego de obtener los motivos principales para las secciones se procedió a implementar elementos para potenciar los sentidos de los mismo. En este caso para las melodías se eligieron los sonidos virtuales de: Piano, Guzheng, Arpa. El criterio para estas elecciones están justificadas dentro de la estética del *japanese lofi*.

3.2. *Dreamteller of the Lucid Dreams*



Imagen 5: Cuadro Dreamteller of the Lucid Dreams del artista Octavio Córdova.

Soñar muchas veces se caracteriza por no tener un control sobre lo que ocurre mientras dormimos. Un sueño lúcido es un sueño donde la persona que lo experimenta es consciente de encontrarse en un sueño. El sentido del cuadro es el de los sueños lúcidos.

Estos sueños se encuentran dentro de una categoría especial de sueño dado que existen ciertos patrones para poder indentificarlos. La aparición de la lucidez puede darse de dos maneras diferentes:

- Durante el sueño
- Partiendo de la vigilia

El concepto general que se utilizó para la creación de la pieza musical fue el siguiente: En los sueños lucidos, la característica principal es poder ser consciente de que se está soñando, y existen tres etapas que son definidas por la psicóloga Cecilia Green:²⁴

- Durante el sueño: es cuando el sujeto toma consciencia dentro del sueño y siente que puede controlar el flujo de los eventos. Aquí existen técnicas para poder tomar control de la situación, por ejemplo, encontrar cuestiones de contenido onírico que sea incongruentes y reconocerse físicamente dentro del espacio para poder tomar el control del flujo del sueño.

Una vez que se tiene la autoconsciencia en el sueño se experimenta el sueño lúcido como tal, pudiendo no solamente controlarse a sí mismo sino también en el desarrollo del sueño. Algo que influye dentro de esta visión se encuentra dentro de las propias creencias culturales o personales del individuo.

Volviendo al tema de la composición de la pieza musical, lo que se buscó es crear un patrón repetitivo con estructura AA añadiendo variaciones dentro de la tímbrica y de los patrones rítmicos, para poder añadir una parte B que sea radicalmente diferente de la parte A. Esto se pensó buscando la representación de los dos aspectos antes señalados de los sueños lúcidos. La parte B del tema se la planteó para representar el último estado del

²⁴ Cecilia Green, *Lucid Dreams, Institute of Psychophysical Research (1968)*

sueño lúcido el cual es definido como la pérdida o desaparición de la consciencia dentro del sueño. La instrumentación y el estilo de esta obra se encuentra dentro de un estilo un poco más experimental dado que se utilizó instrumentos más sintéticos como organos electricos y pads para generar ambientes de relajación con tensión en las melodias principales.

3.3. *Dreamteller of the Nightmare*



Imagen 6: Cuadro Dreamteller of the Nightmare del artista Octavio Córdova.

Este cuadro simboliza el estado de alteración en cual se encuentra una persona cuando experimenta una pesadilla. Una pesadilla es un sueño en donde se perciben fuertes respuestas emocionales asociadas al miedo o terror e incluso muchas veces estas pesadillas provocan ansiedad y depresión posterior al tenerlas. Las situaciones en estos sueños son de peligro, profundo estrés y regularmente quienes las experimentan suelen presentar angustia acompañada con la imposibilidad de volver a conciliar el sueño. Los colores predominantes en el cuadro son el negro y rojo con tonos verdaceos para algunas secciones del personaje.

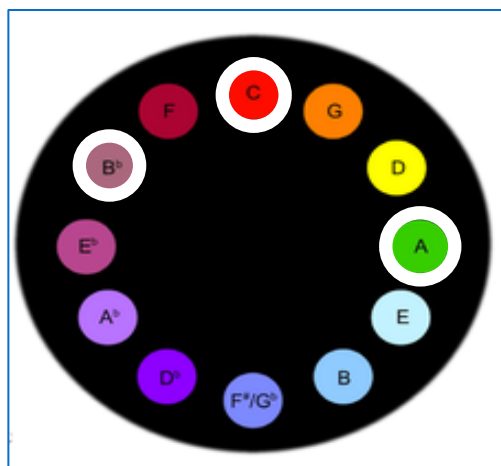


Diagrama 6: Acorde cromático de color de la pieza musical "Dreamteller of the Nightmare".

Las notas asociadas a los colores del círculo se escogieron para representar un estado de peligro. En este caso el rojo y verde crean el concepto de peligro en la naturaleza o de veneno. El color carne fue elegido por la cualidad asociada a un estado de turbulencia o enajenamiento. Esto nos dio la pauta de que la pieza musical debía enfocarse en ser estresante y agobiante para lograr transmitir el ambiente de pesadilla enfocado en la angustia y el desosiego. La estructura del tema fue pensada desde un sonido percusivo más sintético y aquí la instrumentación se eligió para generar melodías cortas que simbolizen la inestabilidad del sueño.

Otro recurso utilizado fue el de añadir voces distorsionadas con un texto en inglés, el idioma original de la inscripción del cuadro el cuál hace énfasis en el carácter del *Dreamteller*, el cual es atormentar a las personas mediante pesadillas. La estructura del tema es AAB, pensando en representar un quiebre dentro de la estructura planteada y trabajar la contraposición de partes dentro de la pieza musical.

3.4. *Dreamteller of the Sleepwalking*

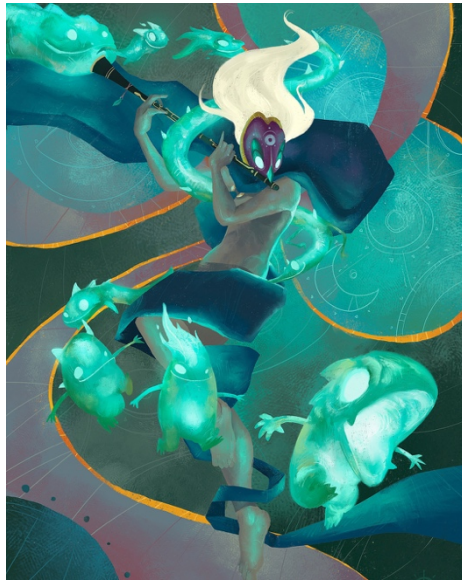


Imagen 7: Cuadro Dreamteller of the Sleepwalking del artista Octavio Córdova.

Esta obra pictórica está basada en el concepto del sonambulismo. Caminar dormido está asociado a la falta de sueño y a la ansiedad. Este personaje se encuentra danzando en el centro del cuadro junto a otros seres. Esto fue interpretado y asociado con un carácter lúdico y de entretenimiento. Además, que los colores usados para representar el mismo se encuentran dentro de los colores fríos con tonos de verde. El verde es un color que simboliza los cambios o transiciones, por lo que lo encontramos pertinente para los fines utilizados en el cuadro.

Los colores elegidos y las correspondientes notas:

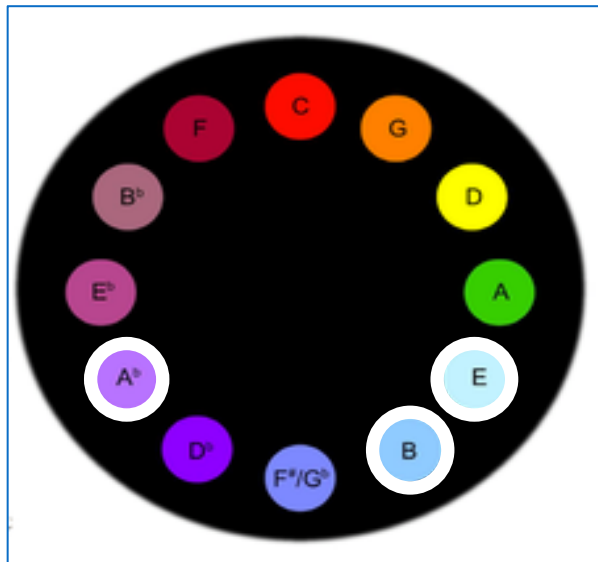


Diagrama 7: Acorde cromático de color escogido para la pieza musical "Dreamteller of the Sleepwalking".

Técnicamente, este acorde cromático posee cuatro colores, pero la tonalidad del verde se decidió usar de manera conceptual en la estructuración del tema. Se utilizó la exposición y reexposición de diferentes melodías, esto para simbolizar el verde desde la estructura del tema. Como tal el sonambulismo es un hecho inofensivo y muchas veces aleatorio se buscó una estructura ABABC siguiendo un patrón de presentar una melodía esqueleto principal para luego crear una contraposición en el tema y finalizar con una parte de relajación u conclusión.

3.5. *Dreamteller of the Departed*



Imagen 8: Cuadro Dreamteller of the Departed del artista Octavio Córdova.

La traducción de este personaje al español es el de los difuntos. El concepto general del cuadro es aquel sueño que las personas tienen con familiares, amigos u otras personas especiales para ellos que fallecieron. En este aspecto este *Dreamteller* se encuentra dentro de una categoría de écfrasis asociada a representar un estado mental el cual sería recordar a aquellos que ya no se encuentran con nosotros en vida. Se tomó en consideración sentimientos como nostalgia o tristeza para este cuadro, pero después de analizar el acorde cromático el cual está basado en colores fríos y reflexionando sobre el concepto general de los difuntos o de los que partieron, se decidió darle un sentido más nostálgico. El tempo del tema es uno de los más rápidos para simbolizar lo rápido de los cambios de la vida y lo corto que nos resulta el tiempo cuando un ser querido fallece.

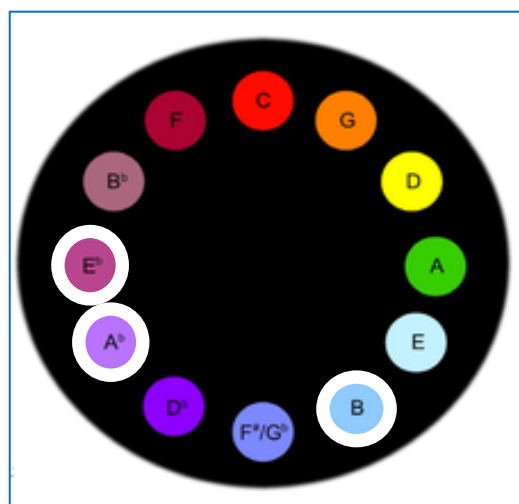


Diagrama 8: Acorde cromático del color utilizado en la obra *Dreamteller of the Departed*

Nos encontramos con una construcción del acorde cromático basado en la introspección, el movimiento del espíritu, contemplación y la transición. Los colores asociados a estos parámetros son las tonalidades frías y por esa razón se escogió los colores del disco asociados a las cualidades antes mencionadas

La estructura de este tema es ABCD representando y reexponiendo las melodías esqueletos para potenciar el sentido efímero pero potente de estos tipos de sueños.

Capítulo IV

Preproducción

Como tal, el proceso de preproducción fue elaborado siguiendo las necesidades del proyecto en cuestión. Lo que significa que primero se elaboró una idea para luego ser trabajada desde la parte técnica para lograr el mejor resultado posible.

En la preproducción englobamos la parte compositiva de las piezas debido a que se buscó crear una sonoridad específica mediante el uso de muestras de audio y de instrumentos virtuales siguiendo los criterios de una estética instrumental electrónica orientada al *japanese LoFi*.

Existe una buena cantidad de estaciones de audio digital enfocadas en la producción musical, por ejemplo: *Protools, Ableton, Reaper*, etc. Cada uno con un enfoque particular en lo que respecta a la producción de música. Para nuestro proyecto se utilizó en la producción en general la estación de audio digital *Logic Pro X*. *Logic* es una estación enfocada en facilitar el proceso compositivo y posee herramientas diseñadas para el fácil acceso a instrumentos virtuales, edición midi, además de ofrecer todas las herramientas para este propósito.

Esta es la razón por la que nos inclinamos a utilizar esta estación de audio digital. Además de poseer una calidad excelente en lo que refiere al sonido de los instrumentos virtuales nativos del programa.

La composición fue realizada en esta estación de audio con la ayuda del controlador *midi: Instrument 1 Artiphon*.

Todo el proceso compositivo y de elección de instrumentos fue dirigido hacia una sonoridad sintético/electrónica, definiendo como sintético, sonidos pregrabados tanto en instrumentos virtuales como en muestras de instrumentos y sobre la electrónica,

elementos basados en sintetizadores y otros sonidos obtenidos desde la computadora mediante emulaciones virtuales de los mismo.

En este punto la composición fue un proceso fluido dentro de *Logic*, siempre buscando generar un carácter diferente desde el sonido de los instrumentos para posteriormente pasar a la parte de la mezcla.

Producción

4.1. *Criterio técnico en la elaboración de los temas*

El criterio técnico en este punto fue el de conseguir el objetivo del proyecto, el cuál es elaborar un écfrasis musical. Se siguió bajo los siguientes parámetros:

- Función
- Forma
- Significado

Esto pensado en poder dilucidar la función de las melodías y los sonidos usados dentro de cada una de las piezas musicales. En este aspecto la utilización de las notas generadas por el acorde cromático en base a la función que se buscaba recrear es fundamental. La función como tal se encuentra dentro del planteamiento original de las composiciones, trabajándolas desde las ideas para luego pasar a las secciones y terminando con las piezas completas, esto nos dirige hacia el punto dos el cual es la forma.

La forma de las piezas está dirigida por el concepto de los contrarios psicológicos y del sentido general de la obra visual. Se buscó un efecto de máximo contraste según la sensación y planteamiento de ambos parámetros. Las estructuras fueron trabajadas desde este sentido para generar un simbolismo dentro de la forma de los temas.

El significado es la aproximación a la idea general del cuadro a representar mediante la técnica del écfrasis. Para esta sección se utilizó la idea general, sus posibles

significaciones para luego pasar por los demás procesos y culminar con el significado plasmado en el tema musical.

4.2. Grabación

Para este proceso se utilizó en su mayoría sonidos de instrumentos virtuales junto muestras de audio. Para la grabación de partes de guitarra eléctrica se utilizó una pedalera digital *Zoom G3x* conectada mediante un cable *USB* a una *Macbook Pro* en la estación de audio digital *Logic Pro X*.

La guitarra es una *LTD deluxe 1001* con micrófonos *Seymor Duncan*.

En este proceso se utilizó sobretodo un controlador llamado *Intrument 1 Artiphon*, el cual está diseñado para guitarristas y posee una alta compatibilidad en el programa *Logic*.

Posproducción

Se utilizó sobretodo la edición *midi* para los instrumentos virtuales y la edición del audio. En esta área se utilizó muy poca edición dada la naturaleza de los temas y el estilo musical enfocado en las muestras e instrumentos virtuales.

4.3. Criterios de mezcla

Existen criterios variados para el proceso de mezcla, pero en este proyecto se utilizó sonidos experimentales que aporten una característica particular, de manera que las pistas resultantes sean de un carácter diferente y lo lo más acercado a la estética que se buscaba representar. El *japanese lofi* es un subvertiente del *lofi* el cual busca sobretodo melodías agradables y en algunos casos repetitivas para poder disfrutar de música de fondo para realizar otras actividades y potenciar la creatividad. Las mezclas en este

sentido son sobretodo de carácter instrumental, electrónicos, orientadas a la tendencia *low-fi*.

4.4. Masterización

En este proceso se buscó otorgar a las mezclas de audio el nivel adecuado según los estándares actuales. En este caso, la unidad de medida actual para las mezclas se realiza en *LUFS (Loudness Unit Full Scale)* y la medición para estos fines es de *-14 LUFS*. Para realizarlo, se aplicaron los plug-ins diseñados para este propósito de la compañía *Izotope: Ozone 9 Advance*. Dichos plug-ins fueron especialmente diseñados para realizar el proceso de masterización de una manera dinámica y eficaz.

El objetivo principal para este proceso fue conseguir una mezcla que se reproduzca de manera eficiente en diferentes dispositivos de reproducción de audio.

En los procesos se utilizó:

- Ecualización gráfica
- Compresión
- Excitadores armónicos
- Limitador

Todos los procesos antes mencionados se trabajaron para conseguir las cualidades en el producto final que son:

- Conseguir una mezcla balanceada en los espectros de frecuencia baja, media baja, media aguda y aguda.
- Igualar el rango dinámico con el compresor y limitador para no tener cambios bruscos en las transiciones y transientes de los temas.

Conclusiones y recomendaciones

El presente trabajo de titulación tuvo como objetivo la composición de 5 piezas musicales mediante el método del écfrasis musical. Partiendo de una perspectiva transdisciplinaria se utilizó un enfoque diferente dentro de la preproducción y en los demás procesos que se hallan dentro de la producción. El écfrasis musical se vio potenciado por la perspectiva transdisciplinaria, y esto fue un punto de apoyo para la cohesión de los diferentes conceptos y procesos tomados de otras disciplinas de saber como lo son la filosofía, psicología, artes visuales, etc.

Para lograr este objetivo, primero se estudiaron las principales terminologías y conceptos sobre los cuales se trabajo la composición, los cuales fueron el écfrasis, teoría del color, música como lenguaje. Pudimos observar que todos estos procesos confluían de manera transversal con la música y la producción musical dado que existen varios precedentes y expertos sobre todos estos temas, esto facilitó enormemente la sistematización de cada proceso individual para luego unirlos en nuestra producción.

También observamos que definitivamente, los flujos de conocimiento de otras disciplinas pueden ser llevados al terreno de la producción musical en las diversas áreas que esta aborda, como lo son la preproducción, producción, etc. Ante estos descubrimientos en el área de la producción musical y de la música como tal concluimos que este proceso en cual hemos trabajado aun posee un amplio espectro de mejoras y adiciones de otras áreas de conocimiento, los cuales pueden verse potenciados por esta metodología de trabajo.

Mi conclusión es que el enfoque musical es un área de vital importancia dado que nosotros como productores debemos producir con este objeto en concreto. Definitivamente la producción de música comercial no va a disminuir, es mas, hoy en día

posee mecanismos cada vez mas grandes y mejores para la producción de temas que consume la gran masa poblacional. Así mismo, existen proyectos y personas que consumen música desde otros enfoques y creo importante encontrar estos nichos de producción y creación para lograr encaminar una pequeña rama de la música lejos de los paradigmas convencionales.

Bibliografía / Referencias

- Sabbagh, Peter. 2003. *The development of Harmony in Scriabins Works*. Estados Unidos: Universal publishers.
- Newton, Isaac. 1704. *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, inflections and Colours of Light*. Londres.
- Casablanca, Benet. s.f. *Las tonalidades y su significado. Una aproximación*.
- Debussy, Claude. 1987. *El señor Corchea y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1840. *Teoría de los colores*. John Murray.
- Pérsico, Lucrecia. 2012. *Guía de la inteligencia emocional*. San Rafael: LIBSA.
- Platón. s.f. *La República*. Grecia.
- S. E. Palmer, K. B. Schloss, Z. Xu, L. R. Prado León. 2013. *Music color associations are mediated by emotion*. Proceedings of the National Academy of Sciences.
- Tarso, Hermógenes de. s.f. *Ecphrasis Progymnasmata*. Grecia.
- Vassilieva, Vlada. 2019. *100 años de misterio: el simbolismo musical de Alexander Scriabin*.
- Basarab, Nicolescus. 1994. *La Transdisciplinarietà*. Du Rocher.
- Compeán, Francisco Javier Gonzáles. 2011. *Toalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. México: Universidad Politécnica de Valencia.
- Tizón, Manuel. s.f. *Música y emociones: parámetros que modulan la emoción percibida*. Madrid.
- Nietzsche, Friedrich. 1878. *Humano demasiado humano*. Alemania.

- Bigand, E., Vieillard, S., Madurell, F., Marozeau, J., y Dacquet, A. 2005. *Multidimensional Scaling of Emotional Responses to Music: The Effect of Musical Expertise and the Duration of the Excerpts. Cognition and Emotion.*
- Kant, Immanuel. 1788. *Crítica de la razón práctica* .
- Mayer, Salovey y. 1997. *Inteligencia Emocional.*
- Balkwill, L. L., y Thompson, W. F. 1999. *A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues. Music Perception.*
- Bowman, C., y Yamauchi, T. 2016. *Perceiving Categorical Emotion in Sound: The Role of Timbre. Psychomusicology: Music, Mind, and Brain.*
- Pacheco, Javier Hernández. 2017. *El espíritu absoluto en G.W.F. Hegel: inclusión o exclusión de arte, religión y filosofía.*
- Morin, Edgar. s.f. *La lógica del tercero incluido.* Último acceso: 4 de diciembre de 2019. edgarmorinmultiversidad.org.
- Hult, F. M. 2010. *Theme-based research in the transdisciplinary field of educational linguistics.* New York.
- Zohar, Even. 1979. *Polysystem Theory.*
- Susana Gonzáles Aktories, y Irene Artigas Albarelli. 2011. *Entre artes: entre actos: écfrasis e intermedialidad.* UNAM.
- Pimentel, Luz Aurora. 2003. «Écfrasis y lecturas iconotextuales.» *Poligrafías: Revista de literatura comparada* 205-215.
- Pfister, Manfred. 1994. «Concepciones de la intertextualidad.» *Criterios.*
- Robillard, Valerie. 2011. *En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual).*

- Spitzer, Leo. 1955. *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs Metagrammar*. Universidad of Oregon Press.
- Lotman, J. M. 1996. *La semiósfera. La semiótica de la cultura*. Madrid.
- . 1979. *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura*. Madrid.
- M. Kokman, U. Kirk, S. Kemp. 2014. *NEPSY-II, Evaluación Neuropsicológica Infantil II*. Pearson.
- Palmer S. E., Schloss K.B., Xu Z., Prado León L. R. 2013. *Music-color associations are mediated by emotion*.
- Sanchez, Ines Bustos. 2001. *La percepción auditiva: Manual Práctico de discriminación auditiva*. España: ICCE.
- Heller, Eva. 2004. *Psicología del color*. Editorial Gustavo Gili.
- Sokolov, Vladimir. 2013. *Mística y Cultura, Parte I: Scriabin: ¿Compositor o místico religioso?* RNL.
- Cognifit. s.f. *Cognifit*. Último acceso: 10 de noviembre de 2019.
<https://www.cognifit.com/es/ciencia/habilidad-cognitiva/percepcion-auditiva>.
- Heffernan, James. 1993. *Museum of words. the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago.