

Intersecciones entre Arte Visual y Música: Exploración Compositiva Inspirada en las Pinturas de Salvador Dalí

Trabajo Fin de Grado

Alumno/a: Adrián Santularia Verdú

Director/a del TFG: Manuel Mas Devesa

Grado Superior de Música

Curso académico
2023 – 2024



RESUMEN

Este Trabajo Final de Grado se centra en la creación de una composición orquestal inspirada en las pinturas de Salvador Dalí. A través de un análisis de obras musicales que también toman su inspiración de cuadros, como *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, se identifican técnicas compositivas que permiten plasmar elementos visuales en música. Utilizando tanto enfoques tradicionales como contemporáneos, se logra una pieza que integra la esencia visual y simbólica de las obras de Dalí. Este proyecto demuestra cómo es posible traducir la inspiración visual en una estructura musical coherente, abriendo un nuevo campo de estudio y composición para futuros trabajos.

Palabras clave: composición, Dalí, Mussorgsky, arte, música, análisis musical, conjunto de clases, orquesta.

ABSTRACT

This Final Degree Project focuses on the creation of an orchestral composition inspired by the paintings of Salvador Dalí. Through an analysis of musical works that also draw their inspiration from paintings, such as Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition," compositional techniques are identified that allow visual elements to be translated into music. Using both traditional and contemporary approaches, a piece is created that integrates the visual and symbolic essence of Dalí's works. This project demonstrates how it is possible to translate visual inspiration into a coherent musical structure, opening a new field of study and composition for future works.

Keywords: *Composition, Dalí, Mussorgsky, Art, Music, Musical analysis, Pitch-class set, Orchestra.*

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a todos los profesores que me han acompañado a lo largo de este camino, con especial mención al departamento de composición y, en particular, a Manuel Mas Devesa y Juan García García, por su guía y apoyo.

También quiero agradecer de todo corazón a mi familia y amigos, quienes han sido un soporte emocional constante durante todo este proceso. Sin su aliento y comprensión, este logro no habría sido posible.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	6
1.1	Objeto de estudio y justificación	6
1.2	Antecedentes y estado de la cuestión	7
1.3	Objetivos.....	7
1.4	Metodología aplicada	8
2	CONTEXTO HISTÓRICO, RELACIÓN HISTÓRICA ENTRE LA MÚSICA Y LA PINTURA	11
3	CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN – M. MUSSORSGKY: CONTEXTO Y ANÁLISIS ..	13
3.1	Contexto histórico.....	13
3.2	Análisis de los cuadros	14
3.2.1	<i>Gnomus</i>	14
3.2.2	<i>Il Vecchio castello</i>	18
3.2.3	<i>Tuileries (Dispute d'infantes après jeux)</i>	22
3.2.4	<i>Sandomirzsko Bydlo [le télégue]</i>	23
3.2.5	<i>Balet nevylyupshikhysya ptentsov (Scherzino vivo, leggiere)</i>	26
3.3	Conclusiones del análisis.....	27
4	DE DALÍ A LA MÚSICA: UN VIAJE CONCEPTUAL EN LA COMPOSICIÓN PROPIA	29
4.1	Análisis formal e iconográfico de la selección de cuadros de Dalí	29
4.1.1	<i>La jirafa en llamas (1937)</i>	29
4.1.2	<i>Los elefantes (1948)</i>	31
4.1.3	<i>Galatea de las esferas (1952)</i>	33
4.1.4	<i>España (1938)</i>	34
4.2	Proceso de composición de la obra.....	35
4.2.1	Elección de los cuadros	35
4.2.2	Proceso de composición del primer movimiento <i>La Jirafa en llamas</i>	37
4.2.2.1	Análisis armónico del primer movimiento <i>La Jirafa en llamas</i>	37
4.2.2.2	Análisis estructural y motivico del primer movimiento <i>La Jirafa en llamas</i> ..	44
4.2.2.3	Simbología en el primer movimiento <i>La Jirafa en llamas</i>	47
4.2.3	Proceso de composición del segundo movimiento <i>Galatea de las Esferas</i>	47
4.2.3.1	Análisis formal del segundo movimiento <i>Galatea de las Esferas</i>	48
4.2.3.2	Análisis armónico del segundo movimiento <i>Galatea de las Esferas</i>	50
4.2.3.3	Análisis motivico del segundo movimiento <i>Galatea de las Esferas</i>	53
4.2.4	Proceso de composición del tercer movimiento <i>Los Elefantes</i>	54
4.2.4.1	Análisis armónico del tercer movimiento <i>Los Elefantes</i>	55
4.2.4.2	Análisis estructural y motivico del tercer movimiento <i>Los Elefantes</i>	58

4.2.5	Proceso de composición del cuarto movimiento <i>España (1938)</i>	60
4.2.5.1	Análisis estructural del cuarto movimiento <i>España (1938)</i>	60
4.2.5.2	Análisis armónico del cuarto movimiento <i>España (1938)</i>	61
5	CONCLUSIONES	69
	BIBLIOGRAFÍA	71
	WEBGRAFÍA	72
	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	73
	ÍNDICE DE TABLAS	75
	ANEXOS	77

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La presente investigación se sitúa en la intersección entre la composición musical y las artes visuales, centrando su análisis en el proceso de creación de obras musicales inspiradas en los cuadros del célebre artista surrealista Salvador Dalí. A través de un estudio detallado de las técnicas, temáticas y simbolismos presentes en la obra de Dalí, este trabajo busca establecer lo más próximo a una metodología que permita trasladar elementos visuales y conceptuales al ámbito musical.

El proyecto culmina con la creación de una composición original para orquesta, concebida como una interpretación sonora de los conceptos y emociones evocadas por las pinturas de Dalí. Este enfoque interdisciplinario no solo proporciona una nueva perspectiva en la creación musical, sino que también profundiza en el diálogo entre música y pintura, enriqueciendo ambos campos.

Salvador Dalí, con su capacidad única de conjugar elementos oníricos, simbólicos y técnicos, ofrece un vasto universo visual que desafía las convenciones y estimula la imaginación. La elección de sus obras permite al compositor experimentar con nuevas formas y estructuras musicales, explorando la manera en que los elementos visuales pueden transformarse en experiencias auditivas.

En el desarrollo de esta investigación se detalla el proceso compositivo seguido, desde la selección y análisis de las pinturas, pasando por la conceptualización y desarrollo de motivos musicales, hasta la orquestación final de la obra. Además, se abordan los desafíos encontrados y las soluciones adoptadas, proporcionando una visión integral del trabajo interdisciplinario y su impacto en la composición musical contemporánea.

Este estudio pretende contribuir al entendimiento y apreciación de la relación entre música y pintura, ofreciendo una aproximación innovadora que puede inspirar futuros proyectos en el campo de la creación artística interdisciplinaria.

1.2 Antecedentes y estado de la cuestión

El análisis crítico de las investigaciones previas y las obras musicales existentes inspiradas en las artes visuales es crucial para contextualizar esta investigación dentro del ámbito académico y artístico. Se explorará cómo compositores han interpretado visualmente obras pictóricas en términos musicales, examinando las técnicas compositivas utilizadas para capturar elementos visuales y emocionales de manera expresiva. Por ejemplo, se destacará la influencia de compositores como Mussorgsky en su obra *Cuadros de una exposición*, ilustrando cómo la música puede transformar impresiones visuales en experiencias auditivas ricas y evocadoras.

Este análisis proporcionará un marco sólido para comprender cómo la integración de elementos visuales en la música no solo enriquece la expresión artística, sino que también abre nuevas vías para la exploración creativa en la composición contemporánea. Asimismo, establecerá un fundamento teórico y práctico esencial para la metodología propuesta en la composición orquestal basada en las pinturas de Salvador Dalí, subrayando la importancia de este estudio en el desarrollo continuo del arte interdisciplinario.

1.3 Objetivos

Los objetivos de este trabajo se centran en integrar la pintura de Salvador Dalí con la composición musical, siguiendo un enfoque metodológico detallado. Inicialmente, se llevará a cabo una investigación exhaustiva sobre piezas musicales existentes inspiradas en cuadros de diversos artistas, extrayendo y analizando las técnicas utilizadas en estas composiciones. Este análisis inicial proporcionará un marco de referencia crucial para comprender cómo los elementos visuales pueden traducirse eficazmente en el lenguaje musical.

Posteriormente, se procederá a un estudio profundo de las técnicas pictóricas, temáticas y simbolismos presentes en las obras de Salvador Dalí. Esta investigación permitirá identificar y seleccionar elementos visuales y conceptuales distintivos de su arte, que

servirán como base y fuente de inspiración para la composición de una obra musical original para orquesta.

El objetivo central de esta investigación es componer una obra musical original que se conciba como una interpretación sonora de los conceptos y emociones evocados por los cuadros de Dalí. Este proceso creativo pretende enriquecer el diálogo interdisciplinario entre la música y la pintura, demostrando cómo la combinación de estas artes puede generar nuevas perspectivas y enfoques en la composición musical contemporánea.

Además, se documentará y analizará cada etapa del proceso compositivo, desde la investigación inicial de piezas musicales inspiradas en cuadros hasta la orquestación final de la obra. Este registro integral proporcionará una guía teórica y práctica para otros compositores interesados en explorar la intersección entre música y artes visuales, contribuyendo así al desarrollo continuo de la creación artística interdisciplinaria.

1.4 Metodología aplicada

La metodología empleada en este estudio se basa en diversas técnicas de composición musical que se han utilizado a lo largo del proceso. Inicialmente, se realizó un análisis detallado de partituras inspiradas en cuadros, utilizando el enfoque clásico de la música tonal para extraer recursos musicales aplicables. Este análisis permitió identificar cómo elementos como la armonía, el ritmo y la estructura formal de las piezas analizadas podrían influir en la composición a desarrollar.

Además, se recurrió a estudios y artículos especializados en el arte de Salvador Dalí para obtener información crucial sobre su obra. Este conocimiento se integró para enriquecer el proceso creativo y asegurar una interpretación fiel de los elementos visuales y simbólicos presentes en las pinturas de Dalí dentro de la composición musical.

En cuanto al objetivo central del trabajo, que es la composición musical, se utilizaron diversos métodos compositivos. Entre ellos se incluyen el uso del *pitch-class set*, que permite estructurar el material musical de manera coherente a través de la manipulación de conjuntos de clases de alturas. Además, se aplicaron procesos matemáticos de composición «atonal», como la interpolación, para explorar nuevas sonoridades y

texturas en la obra. Paralelamente, se emplearon procesos tonales clásicos para asegurar la coherencia formal y expresiva de la composición.

Esta metodología integral no solo permitió desarrollar una obra musical inspirada en las pinturas de Salvador Dalí, sino que también enriqueció el proceso creativo al combinar técnicas tradicionales y contemporáneas de composición musical.

2 CONTEXTO HISTÓRICO, RELACIÓN HISTÓRICA ENTRE LA MÚSICA Y LA PINTURA

La compleja relación entre la música y la pintura ha sido un tema fascinante a lo largo de la Historia del Arte. A pesar de ser formas de expresión creativa distintas en su naturaleza, han compartido un vínculo íntimo y enriquecedor a lo largo de los siglos. Este capítulo se propone trazar un breve esquema de la intrincada red de influencias, inspiraciones y colaboraciones más significativas entre ambas disciplinas a lo largo de la historia.

En los albores del arte, música y pintura coexistieron como formas intrínsecamente ligadas a la expresión humana. En civilizaciones como la griega y la romana, la intersección de estas artes se manifestaba en la relación de la música con la danza y el teatro, donde la pintura decorativa y las escenografías amplificaban la experiencia visual y sonora (Navarro González, 2017).

No será hasta el Renacimiento que encontramos un período clave donde la música y la pintura florecieron juntas. Los artistas y músicos renacentistas compartían un interés por las proporciones, la perspectiva y la belleza idealizada. La obra de Leonardo da Vinci, por ejemplo, refleja esta convergencia de artes, donde sus estudios anatómicos influyeron en la comprensión de la música y el arte visual.

En la era barroca, las composiciones musicales reflejan la riqueza emocional y la dramaturgia de las pinturas contemporáneas. El uso de contrastes y la expresividad propia de artistas como Caravaggio encontraron eco en la música barroca, donde las obras de compositores como Bach y Vivaldi abrazaron la tensión y la liberación a través de las notas. Durante la primera mitad del siglo XIX, en pleno Romanticismo, la relación entre música y pintura alcanzó nuevos horizontes, enfocándose en la expresión personal y la evocación de emociones intensas. En esta etapa, surgió un nuevo concepto de proceso creativo musical: la música programática.

La música programática añade expresión musical a conceptos externos, abandonando la música instrumental pura, desvinculada de cualquier aspecto que no fuera el musical.

Aunque ya existían composiciones que intentaban relacionar la música con elementos externos, se conocían simplemente como música descriptiva.

Ejemplos notables de música descriptiva en el periodo romántico incluyen la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz, una narración musical de una historia de amor exageradamente emocional, y los trece Poemas Sinfónicos de Franz Liszt, cuyas visiones eran evocadoras, creando estados de ánimo en lugar de ilustrar narraciones literales.

Es esencial destacar que, aunque estos ejemplos no se inspiraran directamente en pinturas, marcaron un momento en el que los compositores comenzaron a explorar temas literarios y filosóficos de manera más programática, abriendo camino a nuevas fuentes de inspiración más directamente relacionadas con elementos gráficos.

La conexión directa entre la música y la pintura en términos de inspiración temática se desarrollaría más plenamente en el siglo XX, destacando obras como *Cuadros de una exposición* de Modest Mussorgsky o *La isla de la Muerte* de Sergei Rachmaninov. Estas piezas serán abordadas con mayor detalle en los próximos capítulos y servirán como ejemplo e influencia para la composición final de la pieza.

3 CUADROS DE UNA EXPOSICIÓN – M. MUSSORSGKY: CONTEXTO Y ANÁLISIS

3.1 Contexto histórico

Modest Mussorgsky, nacido el 21 de marzo de 1839 en Karevo, Pskov, y fallecido el 28 de marzo de 1881 en San Petersburgo, fue un destacado compositor ruso, miembro del grupo conocido como Los Cinco. Sus primeros años los pasó en la región campesina de Karevo, al norte de Rusia, donde mostró un talento excepcional para la música desde temprana edad. Aunque sus padres lo inscribieron en la academia militar de Pedro y Pablo en San Petersburgo a los 13 años, continuó cultivando su pasión por la música y recibió lecciones de piano de su madre, convirtiéndose en un virtuoso del instrumento a una edad temprana.

A pesar de su destreza como pianista, Mussorgsky se interesó por la composición y comenzó a componer mientras estaba en el ejército. En la década de 1850, se unió al círculo de compositores liderado por Mili Balakirev, donde conoció a figuras influyentes como Alexander Dargomyzhsky y Cesar Cui. Abandonó su carrera militar en 1858 para dedicarse por completo a la composición, convirtiéndose en uno de los principales exponentes del nacionalismo musical ruso.

La década de 1860 fue tumultuosa para Mussorgsky, quien enfrentó dificultades personales debido a la abolición de la servidumbre rural en Rusia en 1861 y el fallecimiento de su madre en 1865. Luchó con problemas de alcoholismo y enfrentó críticas por su obra, como la ópera *Boris Godunov*, que estrenó en 1874. Durante sus últimos años, Mussorgsky trabajó en la administración pública y continuó componiendo, aunque su salud y situación financiera eran precarias. Falleció el 28 de marzo de 1881 en San Petersburgo, dejando un legado musical perdurable.

En 1873, falleció de manera inesperada Viktor Alexandrovich Hartmann, quien era tanto artista como arquitecto y un querido amigo de Mussorgsky. Un año después, como un tributo a su memoria, se llevó a cabo una exposición en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, donde se exhibieron más de 400 obras, incluyendo dibujos, acuarelas, bocetos de vestuarios, ilustraciones y otras creaciones de Hartmann, el arquitecto e

ilustrador. Mussorgsky asistió a esta exposición y, a sugerencia del destacado crítico Vladimir Stasov, uno de los organizadores del evento, decidió honrar la memoria de Hartmann a través de una composición musical que capturara algunas de las imágenes presentadas allí.

El compositor se dedicó apasionadamente a esta tarea, encontrando gran inspiración, y en pocos días completó una suite para piano compuesta por diez escenas. Entre las piezas más notables se encuentran *La cabaña sobre patas de gallina*, el *Ballet de polluelos en sus cáscaras*, *Il vecchio castello* y *Gnomus*, que destacan por su audacia y fantasía. Por otro lado, *La Gran Puerta de Kiev*, *Catacumbas*, *El mercado de Limoges*, *Samuel Goldenberg* y *Schmuyle*, *Bydlo* y *Tuileries* se caracterizan por su poesía y realismo.

Para unificar las diferentes piezas, Mussorgsky ideó con gran originalidad un tema recurrente conocido como *Promenade* (paseo en francés), que pretende evocar el recorrido de los visitantes entre los cuadros de la galería de arte mediante sus acordes pausados. El tratamiento de este tema es crucial, ya que describe la acción y genera tensión: se presenta de muy diversas formas, e introduce la idea de que el espectador ya no es solo un observador pasivo, sino que ha ingresado al mundo visual y plástico de las obras.

3.2 Análisis de los cuadros

3.2.1 *Gnomus*

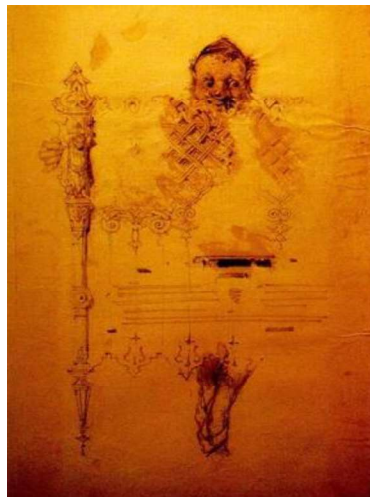


Ilustración 1. Victor Hartmann, dibujo de un cascanueces de árbol de Navidad.

El primero de los cuadros representados en la composición se trata de *Gnomus* (ilustración 1), un cascanueces tallado en madera con forma de extraño gnomo de piernas retorcidas y mirada inquietante. En la Rusia de la época eran muy comunes los cascanueces como juguetes infantiles que se utilizaban en la decoración del árbol de Navidad (*Recursos de la Fundación Juan March*, s.f.).

A la hora de plasmar el carácter de este personaje musicalmente (i. 2), Mussorgsky emplea todos y cada uno de los elementos musicales posibles que encajen con su descripción. Para comenzar, *Gnomus* es un ser aparentemente torpe y basto, lo que el compositor refleja con los cambios de tempo constantes (*Sempre vivo, meno vivo, etc.*), acompañado de una estructuración asimétrica de las frases: los 20 primeros compases se dividen en dos secciones de 10 cc. (3 + 3 + 4) y 7 cc. (3 + 4) respectivamente. Por otra parte, a pesar de utilizar un compás de subdivisión binaria, Mussorgsky da a entender mediante su escritura que se trata de una rítmica ternaria. Esto lo podemos observar en el primer compás, donde la división de las células rítmicas se establece cada 3 corcheas, y en los cc. 8-9, donde se crea una hemiolia con las acentuaciones (*sfz*) indicadas.



Ilustración 2. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

En esta primera sección nos encontramos también con que en el conjunto melódico hay una serie de interválicas que generan la atmósfera de un ser «extraño». Por ejemplo, la 7ª disminuida que se establece de manera continuada entre *dob - re* (*mi doble bemol*) en los cc. 1, 4 y 7; o el tritono del compás 8 (*fab - sib*). Cabe también destacar los cambios súbitos

de registro en el final de cada frase, que ayudan a generar esa atmósfera de fantasía y anomalía.

En la siguiente sección del movimiento (i. 3), podemos observar varios detalles que refuerzan las ideas anteriormente expuestas. Uno de ellos es la utilización continua de mordentes, que refleja de nuevo la torpeza del gnomo al caminar. Por otra parte, sigue insistiendo en el uso de relaciones interválicas (tritono *mib – la* en el bajo, c. 19-20), así como el intercambio modal entre Mib menor (tonalidad principal del movimiento) y Mib lidio (c.20 y 24) que contribuyen al objetivo de generar una esfera de fantasía.



Ilustración 3. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

En la siguiente sección (i. 4-5), el compositor plasma el caminar pesado del gnomo mediante varios factores esenciales. El primero de ellos es el cambio de compás a un ritmo binario, marcando el paso constante mediante la acentuación en el registro grave del primer tiempo. La indicación de carácter *pesante* junto con la elección de una melodía a octavas y excesivamente cromática con intervalos de tritono, 3ª y 4ª disminuida, etc. Son elementos clave para ejemplificar la pesantez del personaje. Por otra parte, Mussorgsky insiste en la yuxtaposición de cambios de ritmo y carácter con elementos expuestos anteriormente.



Ilustración 4. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.



Ilustración 5. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky

Para finalizar el movimiento (i. 6), el compositor retoma el material temático de la segunda sección, acompañado por un nuevo motivo cromático que genera efecto contrastante de aceleración, como si el personaje estuviera desapareciendo de la escena de una manera precipitada. Esto se confirma con el cierre del movimiento mediante una veloz y decisiva escala que culmina en la tónica principal.



Ilustración 6. Fragmento extraído de la partitura *Cuadros de una Exposición* de Mussorgsky.

3.2.2 *Il Vecchio castello*



Ilustración 7. Victor Hartmann, *Il vecchio castello*.

El siguiente cuadro representado en la obra es *Il vecchio castello* (en italiano: el viejo castillo). A pesar de que la imagen original de inspiración se ha perdido, y habitualmente se relaciona con la que proporciono en este trabajo, existe información de primera mano que confirma que el compositor se basó en un boceto arquitectónico de Viktor Hartmann para la construcción de una catedral medieval italiana (cobra más sentido teniendo en cuenta el idioma utilizado intencionadamente en el título del movimiento). En este esbozo, el pintor también dibujó a su lado un trovador para utilizarlo a modo de escala (Stewart, 2020). Esta información es totalmente esencial para entender los detalles de la composición como lo son el estilo, la forma, y el resto de los elementos musicales.

El movimiento da comienzo con una melodía a modo de introducción (i. 8), acompañada por una nota pedal de tónica (*sol #*) que no cesa hasta el final. Esta textura de 5ª y 4ª huecas, extraída de la música renacentista nos transporta a la época en la que está inspirado el *Vecchio Castello*. Por otra parte, podemos encontrar una referencia clara al sonido de un instrumento del siglo XII como es la zanfona (también conocida como vihuela de rueda).¹ El carácter principal de esta pieza es de corte medieval, como era de suponer, pero cabe destacar la similitud del inicio de esta pieza con el ritmo de la danza siciliana tradicional de Italia (i. 9), que nos genera rápidamente la conexión entre el «personaje» principal de la imagen (la catedral italiana) y la música.



Ilustración 8. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

¹ La Real Academia Española define la "zanfona" como "un instrumento musical de cuerda, parecido a la vihuela y laud, con un teclado que aprieta las cuerdas para cambiar el tono" ("Zanfona," s.f., párr. 1).



Ilustración 9. Ritmo de la danza siciliana. Elaboración propia.

El tema principal aparece en el compás 8, tiene una naturaleza muy melancólica que refleja el cantar del trovador ante la catedral. Este tema va interactuando continuamente con la melodía inicial, generando un diálogo entre los dos personajes representados en la imagen (i. 10).



Ilustración 10. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

Así mismo, a pesar de que la estructura general es ternaria (A – B – A'), el tema principal se repite numerosamente, lo que da a pensar que Mussorgsky quería generar una estructura fraseológica folclórica, a base de versos y estribillos y como si se tratara de un poema recitado por el mismo trovador (ver tabla 3.1).

Tabla 1. Estructura general de Il vecchio castello. Elaboración propia.

INTRO	A	A'	A	A'	B	B	B'	B'	A'	C	CODA
1	8	19	29	38	46	55	70	74	87	95	102

Cabe destacar el contraste que se genera en la sección B (i. 11), donde la textura se densifica y, a su vez, hay un cambio de color armónico notorio buscando una sonoridad

más brillante de acordes mayores, para después finalmente volver al centro tonal de Sol# menor inicial. Este giro se debe a la aparición en escena de un personaje que, aunque

no está representado en la imagen, se deduce: la población de aquella villa medieval italiana que observa con asombro la conversación entre el trovador y la catedral.



Ilustración 11. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

El movimiento finaliza con una coda que anuncia la desaparición paulatina de cada uno de los motivos acompañados de la nota pedal que no cesa en ningún momento (i. 12).



Ilustración 12. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

3.2.3 *Tuileries (Dispute d'infantes après jeux)*

En *Tuileries*, Mussorgsky se inspiró en un dibujo a lápiz de Hartmann, actualmente perdido, de los Jardines del Palacio de las Tullerías en París. Al igual que en *Il Vecchio Castello*, el arquitecto añadió figuras de niños jugando con su niñera, para darle escala al boceto (Stewart, 2020). Como podremos observar a continuación, el compositor se centró en mayor medida en escenificar a estos niños, y no tanto en describir el paisaje de los jardines.

En primer lugar, destaca la forma y la longitud de la pieza, siendo esta una simple forma ternaria (A – B – A') muy breve, simulando una escena infantil fugaz y sencilla. En el mismo sentido va la estructuración de las frases, ya que es bastante simétrica y evidente. Por otra parte, la indicación de carácter (*Allegro non troppo, capriccioso*) junto con la elección de los motivos, generan la atmósfera perfecta de «juego de niños».

Como hemos citado anteriormente, hay dos personajes en la escena a representar: por una parte, los niños y, por la otra, la niñera. Mussorgsky conecta cada uno de ellos mediante motivos distintos. Podemos ver ambos motivos en las ilustraciones 13-14.



Ilustración 13. Motivo de los niños. Fragmento extraído de la partitura *Cuadros de una Exposición de Mussorgsky*.



Ilustración 14. Motivo de la niñera. Fragmento extraído de la partitura *Cuadros de una Exposición de Mussorgsky*.

Podemos observar muy rápidamente la diferencia entre ellos. Mientras el primero, mediante apoyaturas, ritmos cortos y rápidos, refleja el juego de los niños, el segundo con un carácter más *legato* y calmado, refleja la serenidad por parte de la niñera. Respecto al motivo de los niños, cabe destacar la melodía intencionadamente escogida (fa# - re#), que hace que lo identifiquemos instantáneamente (i. 15). Según Rosa Newmarch, autora de varios libros sobre música rusa, este motivo podría haberse inspirado en los gritos de los niños «¡Nyanya, nyanya!» (Del ruso: «¡Niñera, niñera!») (Brown, 2020).



Ilustración 15. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

La composición se basa en un continuo intercalo entre ambos personajes, intentando crear la conversación que estos podrían tener en una situación como la que se podría observar en el boceto de Hartmann (i. 16).



Ilustración 16. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

Este movimiento es un magnífico ejemplo de cómo recrear una escena con poco material musical, pero bien organizado y aprovechado.

3.2.4 Sandomirzsko Bydlo [le télégue]

El título de la siguiente imagen, *Sandomirzsko bydlo [le télégue]*, combina polaco y francés: en polaco, la palabra *bydlo* significa «ganado». *Le télégue* es una versión

afrancesada de la palabra rusa «telega», que significa «carro», y *Sandomirzsko* indica que este carro es de *Sandomierz*, una provincia polaca que visitó Hartmann. Es cierto que en la partitura solamente aparece la palabra *Bydło*, pero podemos ampliar la información gracias a que el compositor dejó registradas estas palabras en una carta dirigida a Vladimir Stasov: «Justo entre los ojos de *Sandomirzsko bydło* [*le télègue*]» (Russ, 1992). Esta imagen no se conserva, pero Mussorgsky probablemente tenía en mente un gran carro tirado por ganado y conducido por un campesino curtido (Stewart, 2020). Véase la siguiente imagen de ejemplo.



Ilustración 17. Ganado arrastrando un pesado carro.

Como podemos observar en la melodía principal (i. 18), tiene similitudes con una canción que parece expresar dolor y tristeza de manera dramática y a veces feroz. Según la editora Emiliya Frid, la melodía principal del movimiento tiene rasgos «más ucranianos que polacos» (Brown, 2020). Esto podría deberse a la superposición territorial de estas dos regiones a lo largo de los siglos, lo que influyó en la mezcla de sus tradiciones y valores culturales. La interpretación literal que nos da esta melodía con el pesado acompañamiento es la representación del sufrimiento de un animal al arrastrar un carro pesado. Aun así, se sugiere una perspectiva alternativa más compleja: el carácter trágico

y la tensión de la pieza podrían simbolizar a *Bydlo* como una representación del pueblo polaco en general, y la manera en que fueron tratados por los rusófilos en esa época.

En referencia a los recursos musicales que el compositor emplea para plasmar el sufrimiento, cabe destacar el registro gravísimo del piano en una dinámica tan fuerte. Por otra parte, también añade carácter la tonalidad menor (Sol # menor) junto con algún intercambio modal a Sol# frigio (cc. 5-6, 9).



Ilustración 18. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.

Al igual que en el resto de los cuadros, podemos ver cómo Mussorgsky quiere reflejar el movimiento implícito que hay en *Bydlo*. En este caso, como se puede ver en el siguiente esquema (tabla 2), el compositor juega con las dinámicas para emular el movimiento del carro acercándose (*ff*) y alejándose (*dim, ppp*) del observador, es decir, el oyente.

Tabla 2. Estructura de Bydlo. Elaboración propia.

A	B	A'
cc. 1-20	cc. 21-37	cc. 38-64
Tema principal expuesto dos veces con pequeñas variaciones.	Nuevo material a modo de desarrollo temático.	Repetición de A, con melodía a octavas y registro ampliado al agudo.
Sol # menor	La mayor (napolitana)	Sol # menor
<i>ff</i>	-	<i>Con tutta forza - [dim] - ppp</i>

La estructura de la pieza (ternaria A-B-A') también ejerce en este sentido su papel exponiendo un material cuando el carro se acerca (A), un nuevo tema cuando está frente al oyente (B) y la exposición en «*diminuendo perdendosi*» al alejarse (A'), todo ello junto

a un *oscinato* en el grave que ayuda a ubicar el ritmo del movimiento del carro en todo momento.

3.2.5 *Balet nevyilupivshikhsya ptentsov (Scherzino vivo, leggiero)*



Ilustración 19. Victor Hartmann, Ballet de polluelos en sus cáscaras.

La inspiración para el *Ballet de polluelos en sus cáscaras* de Mussorgsky provino de la descripción de Stasov sobre un cuadro de Hartmann, que representaba el diseño de los trajes para la puesta en escena del *ballet Trilbi* en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. En este *ballet*, participaron niños y niñas de la escuela de teatro, algunos vestidos como canarios y otros como huevos (Stewart, 2020).

Mussorgsky optó por representar la ilustración de Hartmann mediante un breve *Scherzo* agradable y brillante. De nuevo, el compositor demuestra su destreza al plasmar imágenes de la vida cotidiana en la música: los primeros y torpes pasos de los pollitos al nacer, sus gorjeos y el aleteo de alas. Este movimiento sigue una estructura ternaria ABA con una breve coda, siendo la sección B identificada como Trio (tabla 3).

Tabla 3. Estructura de Ballet de polluelos en sus cáscaras. Elaboración propia.

A	B (Trio)	A	Coda
cc. 1-22	cc. 23-38	cc. 1-22	cc. 39-42
Fa mayor			

En contraste con los anteriores movimientos, en los cuales la longitud de cada sección y sus frases varían, el *ballet* se rige en un formato estricto A-B-A, presentando frases perfectamente simétricas de cuatro compases cada una. A pesar de su claridad y la aparente sencillez de su estructura, el movimiento exhibe una paleta armónica muy amplia e interesante, generando de esta manera una emocionante representación musical de la ilustración original.

3.3 Conclusiones del análisis

Mussorgsky logra una proeza artística extraordinaria al transformar las pinturas en música en su obra maestra *Cuadros de una Exposición*. Al examinar el proceso creativo detrás de esta pieza, es evidente que el compositor se sumerge profundamente en la esencia de cada pintura, extrayendo tanto el carácter de los personajes representados como la atmósfera envolvente de las escenas para dar vida a su música.

En primer lugar, al analizar el carácter de los personajes representados en las pinturas, Mussorgsky se sumerge en la psicología de cada figura para extraer recursos musicales que los ejemplifiquen. Por ejemplo, en *Gnomus*, el compositor captura la inquietante presencia del pequeño ser con acordes disonantes y rápidas escalas que reflejan su naturaleza traviesa y misteriosa. Del mismo modo, en los acordes oscuros y melancólicos transmiten la sensación de ruina y soledad que emana del paisaje retratado. Esta meticulosa atención a los detalles psicológicos permite a Mussorgsky crear una música que no solo acompaña las imágenes, sino que las amplifica y enriquece.

En segundo lugar, al imaginar la escena en movimiento de los personajes o del ambiente representado, Mussorgsky moldea la forma de la pieza y su discurso musical. En movimientos como *El mercado de Limoges* o *Baba Yaga*, el compositor utiliza cambios de ritmo, dinámicas y texturas para evocar la frenética actividad del mercado o el vuelo aterrador de la bruja. Esta habilidad para visualizar el movimiento en la música no solo

dota a la obra de una vitalidad palpable, sino que también establece una narrativa cohesiva que guía al oyente a través de cada cuadro con fluidez y coherencia.

En conclusión, Mussorgsky logra una fusión magistral entre el arte visual y la música, extrayendo las ideas de las pinturas de una manera que va más allá de la mera representación literal. Al analizar el carácter de los personajes y la atmósfera de las escenas, y al imaginar el movimiento en la música, el compositor crea una obra que trasciende los límites de ambos medios artísticos, llevando al oyente a un viaje emocional y sensorial a través de los *Cuadros de una Exposición*.

4 DE DALÍ A LA MÚSICA: UN VIAJE CONCEPTUAL EN LA COMPOSICIÓN PROPIA

En este apartado, procederemos a realizar primeramente un análisis, tanto formal como icono-gráfico, de los cuadros elegidos de Salvador Dalí. Dicho análisis servirá de base para extraer toda la información posible que pueda servir de inspiración para la composición propia, con un proceso de síntesis similar al que han hecho los compositores analizados anteriormente con sus respectivas influencias.

Debido al estilo surrealista de Dalí, así como la poca información existente por parte de éste acerca de cada cuadro, las interpretaciones que se pueden llegar a hacer a partir de las pinturas son altamente abiertas. Para llegar a la conclusión de cuáles son las intenciones de Dalí en sus lienzos, me he basado, en mayor medida, en información extraída de diferentes artículos y libros especializados que analizan específicamente cada cuadro. En los siguientes apartados me dispongo a desarrollar más detenidamente toda la información obtenida.

4.1 Análisis formal e iconográfico de la selección de cuadros de Dalí

4.1.1 La jirafa en llamas (1937)

La obra transporta al observador a un escenario nocturno, caracterizado por un cielo azul oscuro que otorga a la escena una misteriosa incertidumbre. Este espacio atemporal, ni completamente nocturno ni diurno, evoca la sensación de estar al borde de la transición entre el anochecer y el amanecer. A ello contribuye el horizonte de tono claro, que añade una capa de ambigüedad a la atmósfera general.

El paisaje se presenta como árido, semejante a un desierto, con formaciones rocosas al fondo que refuerzan la sensación de atemporalidad y la interpretación del espacio como un escenario ficticio. Esta elección artística permite a Salvador Dalí representar el mundo del inconsciente y los sueños personales. En la composición, tres figuras humanas captan la atención, siendo dos de ellas de dimensiones extraordinarias, asumiendo el

protagonismo y relegando a la jirafa, título de la obra, al plano izquierdo de la composición.

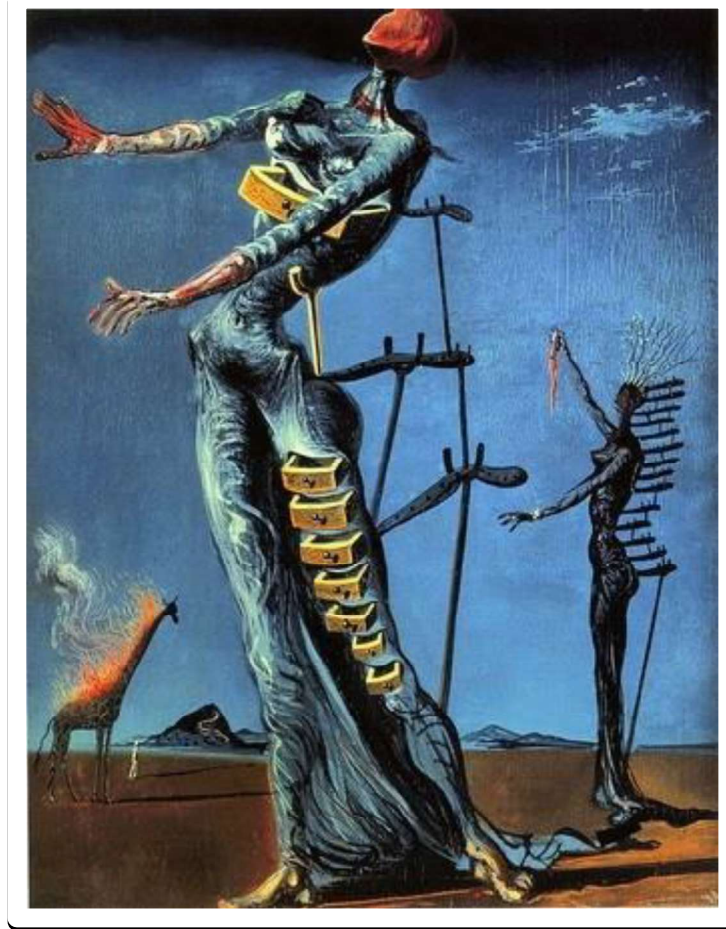


Ilustración 20. La jirafa en llamas de Salvador Dalí (1937).

Las figuras gigantes adoptan formas femeninas clásicas, asociadas a la Venus de Milo en cuanto a proporciones y silueta. La similitud no radica tanto en la apariencia física como en la representación de la belleza clásica, destacando proporciones, equilibrio y armonía corporal transformados por la óptica surrealista de Dalí. El artista, de manera literal, abre el cuerpo de estas figuras con cajones sucesivos, revelando no solo la figura desnuda sino también su interior.

A pesar del desequilibrio y la desestructuración, las figuras mantienen una elegancia estilizada que se sostiene sobre muletas, un elemento recurrente en las obras de Dalí. El propio artista lo considera un símbolo que conecta su inconsciente con el mundo tangible, proporcionando apoyo tanto mental como físico. Las figuras carecen de rostro, resaltando su ceguera al presentarse sin ojos y adoptando posturas inestables, sugiriendo un estado

sonámbulo. Esta representación refleja la dualidad de personas físicamente activas pero mentalmente sumidas en el mundo inconsciente de los sueños.

Según Comas, en su comentario histórico artístico del cuadro, la *jirafa en llamas*, objeto central y título de la obra, es interpretada por Dalí como un símbolo premonitorio de sucesos bélicos, como previamente mencionó el pintor en discursos y otras creaciones del artista. En este caso, tanto de la Guerra Civil Española, que aconteció durante la creación, como la Segunda Guerra Mundial (Comas, 2021).

La pieza reflexiona sobre el tiempo, en particular sobre el tiempo dormido e inactivo, pero también acerca de los «activos inconscientes», personificado por las figuras sonámbulas. Además, se destaca la influencia de las teorías de Freud sobre el onirismo y el subconsciente, donde los elementos oníricos se convierten en herramientas útiles para el psicoanálisis. Por otra parte, la obra también la aplicación de la actividad paranoico-crítica, una metodología introducida por Dalí en su segunda etapa surrealista. Este enfoque permitió que lo irracional existiera en el mundo tangible, llevando los sueños a la realidad física y explorando nuevas fronteras en el arte (Comas, 2021).

4.1.2 Los elefantes (1948)

El elefante, al igual que el reloj blando, se manifiesta de manera recurrente en la obra de Salvador Dalí. Este motivo apareció por primera vez en *Un sueño causado por una abeja volando alrededor de una granada un segundo antes de despertar* (1944) y posteriormente en *Tentación de San Antonio* (1946). Antes de estas obras, Dalí había presentado *Cisnes reflejados en elefantes* (1937), donde los elefantes mantenían proporciones convencionales.

En contraste con otras pinturas, *los elefantes* toman el papel central en el paisaje árido de Dalí, mientras que otras obras contienen diversos detalles intrigantes. Un ejemplo reconocido es el elefante en las piernas de una cigüeña, que decora las paredes del Teatro-Museo Dalí de Figueres (Elefantes. (s. f.). Arthive).

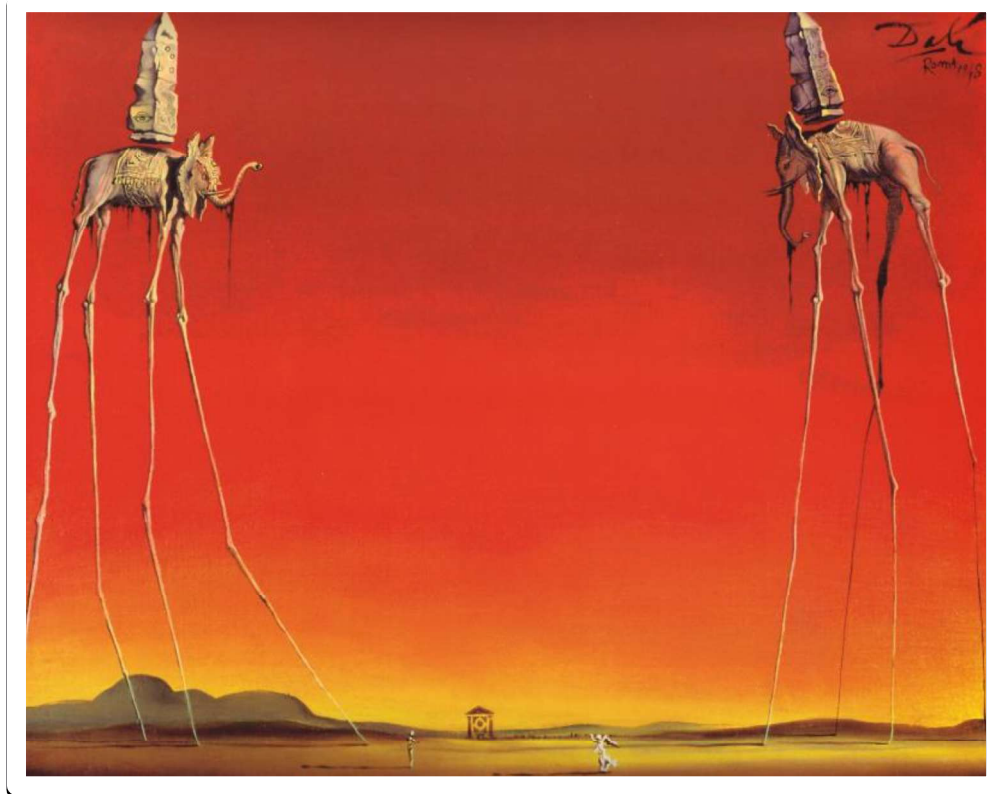


Ilustración 21. Los elefantes de Salvador Dalí (1948).

La motivación detrás de esta trama es aún incierta. Dalí mencionó en varias ocasiones que los obeliscos en los lomos de los elefantes están relacionados con la escultura de Giovanni Lorenzo Bernini en Roma, donde un gigante lleva una antigua estela. La pintura de Dalí presenta dos elefantes sobre zancos en el contexto de un atardecer. La paleta de colores, que va desde un naranja brillante hasta un amarillo pálido, resalta el cielo extraordinario sobre un desierto con colinas arenosas al fondo, recordando a paisajes de otras creaciones como *La constancia de la memoria* y *Rosa meditativa*.

Ambos elefantes avanzan uno hacia el otro, sus patas aparentemente soportando una carga monumental. Observando más de cerca, se puede apreciar que los obeliscos flotan en el aire. Uno de los elefantes alza su trompa en un gesto alegre, mientras que el otro la baja en una expresión de melancolía. A los pies de los gigantes, Dalí incorpora dos siluetas humanas con sombras alargadas; uno de pie, el otro corriendo con las manos en alto, con un boceto esquemático de un templo en el centro. A pesar del estilo surrealista, el mensaje de la obra es accesible para todos; las frágiles patas de los elefantes desafían nuestra noción de construcción e ingravidez, creando un contraste entre peso y espacio en una realidad fantasmagórica (Elefantes. (s. f.). Arthive).

4.1.3 Galatea de las esferas (1952)



Ilustración 22. Galatea de las esferas de Salvador Dalí (1952).

En diversas entrevistas, Salvador Dalí expresó su ferviente interés por las ciencias, las matemáticas y la biología molecular, especialmente por la estructura del ADN, descubierta a mediados del siglo XX (Egea, 2020). Durante las décadas de los 40 y 50, se llevaron a cabo pruebas nucleares, y las explosiones de las bombas en Japón en agosto de 1945 influenciaron al artista, despertando su fascinación por la energía nuclear, que posteriormente plasmó en sus obras. Este concepto ha destacado como uno de los períodos más intrigantes en la carrera del pintor.

De su serie de pinturas con referencias místicas y científicas surge una obra representativa de este período: *Galatea de las esferas*. En esta obra, Dalí, a través de ilusiones ópticas, reinterpreta el rostro de su esposa átomo a átomo, en una fantasía gravitatoria tridimensional.

4.1.4 España (1938)

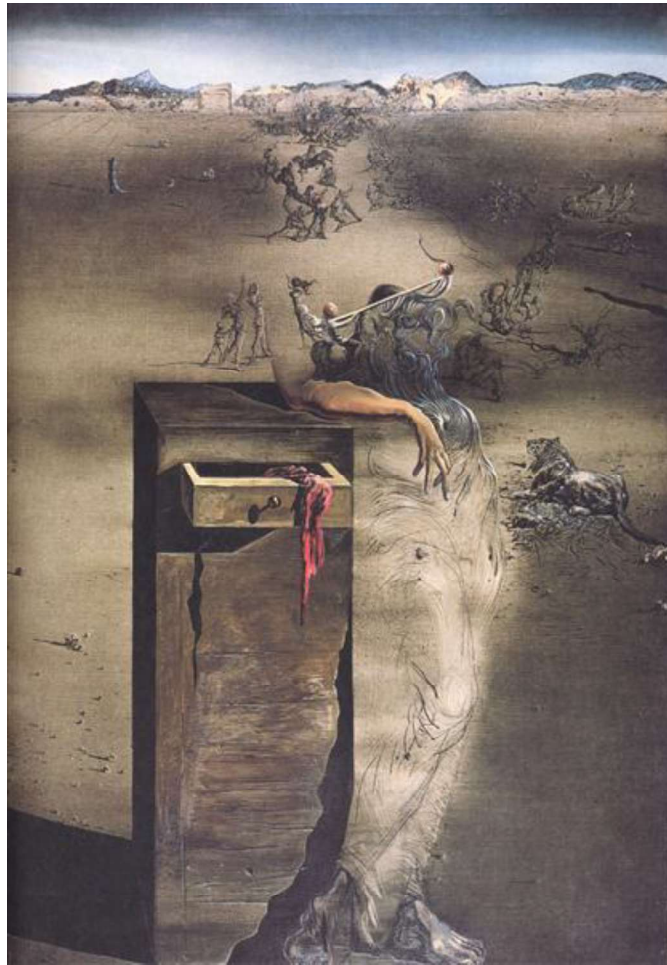


Ilustración 23. España (1938) de Salvador Dalí (1952).

El último cuadro escogido refleja el impacto y las reflexiones del pintor catalán en medio de los horrores de la Guerra Civil Española. La obra se gesta en un período crucial del movimiento surrealista, cuando Dalí y Gala huyen de la violencia política y encuentran refugio en Italia. Sin embargo, este exilio no lo exime de críticas, especialmente de los círculos surrealistas, cuyas afiliaciones políticas de izquierda chocan con las ideas del artista (Del Puerto, 2012).

La pintura revela la influencia profunda de la guerra en la evolución de las creaciones de Dalí, y como se puede observar, existe una relación muy estrecha con el primero de los cuadros analizados, *La jirafa en llamas* (1937). Volvemos a encontrar una figura femenina

transformada de forma que su rostro es reemplazado por una escena de batalla ecuestre, y emana una cierta melancolía, reflejando un alma insatisfecha que representa a España en aquella época de conflicto bélico (Del Puerto, 2012)

Por otra parte, otro elemento al que vuelve a recurrir Dalí es el cajón abierto, que, a diferencia del primer lienzo, en el cual había múltiples de ellos, en este solamente encontramos uno con un pañuelo rojo que destaca en el entorno cromático, representando claramente la sangre de la guerra. El contexto también incluye a África en el fondo, y a un león herido a su lado, simbolizando el dolor y la adversidad que enfrenta la nación.

A pesar de que el estilo surrealista característico del pintor sigue estando presente en este cuadro, vemos una clara diferencia con el resto de la selección, ya que en este se intenta retratar una realidad existente en aquel entonces, y no tanto una escena onírica descontextualizada por completo. Esto lo podemos confirmar en palabras de la escritora Carmen del Puerto, en su análisis sobre esta pintura: «Dalí, aún inmerso en la búsqueda de la realidad a través de los sueños, encuentra en *España (1938)* una expresión concentrada de su pasión estética. La pintura se convierte así en una manifestación artística de la complejidad y la dualidad que define este período tumultuoso en la historia de España y la vida del pintor» (Del Puerto, 2012)

4.2 Proceso de composición de la obra

4.2.1 Elección de los cuadros

Para la creación de una composición musical basada en cuadros de Salvador Dalí, la elección de las obras *La jirafa en llamas*, *Galatea de las esferas*, *Los elefantes* y *España (1938)* no ha sido fortuita, sino cuidadosamente deliberada. Dalí, con su estilo surrealista característico, ofrece un amplio abanico de interpretaciones posibles, lo que permite una gran libertad creativa en la composición musical. Este estilo tan abierto del autor facilita que cada cuadro se pueda traducir en música de maneras muy distintas, sin limitar la imaginación ni el uso de diferentes recursos musicales.

Al elegir precisamente cuatro cuadros, se estableció un propósito claro: crear una obra con cuatro movimientos. Cada cuadro inspirará un movimiento, proporcionando una estructura clara y definida a la composición. Esta decisión no solo da forma a la obra, sino que también permite explorar y contrastar las diferentes facetas del universo daliniano.

Uno de los objetivos fundamentales al seleccionar estos cuadros fue buscar una variedad de tonos, colores y disposición de objetos, lo que se traduce musicalmente en la generación de contrastes entre los distintos movimientos. Por ejemplo, *Los elefantes* con su surrealismo imponente se contrapone a la luminosidad y la geometría de *Galatea de las esferas*, mientras que *La Jirafa en Llamas*, con su atmósfera incendiaria y dramática, dialoga con el simbolismo y la intensidad emocional de *España (1938)*. Esta diversidad visual plantea un desafío interesante: la obra podría carecer de coherencia al tener tantas fuentes de inspiración diferentes. Sin embargo, este reto se convierte en una oportunidad para encontrar un hilo conductor musical, una melodía o tema recurrente que brinde cohesión a la pieza completa.

Además, se buscó establecer una conexión entre el primer y el último cuadro para darle una coherencia circular y una forma de arco a la narrativa musical. De este modo, se logra volver a exponer las ideas iniciales hacia el final de la obra, evitando que la composición sea simplemente un cúmulo de nuevas ideas o temas sin relación. Este enfoque permite que la pieza tenga un cierre que remite a su inicio, creando una sensación de completitud y unidad.

En resumen, la elección de estos cuatro cuadros de Dalí para la creación de una composición musical está fundamentada en la libertad interpretativa que ofrece su estilo, la estructura en cuatro movimientos, la variedad y el contraste de elementos visuales, y la búsqueda de una coherencia y forma narrativa que conecte el inicio con el final de la obra. Esta metodología no solo rinde homenaje a la riqueza y complejidad de la obra de Dalí, sino que también enriquece la experiencia musical, creando una pieza que es a la vez diversa y unificada.

4.2.2 Proceso de composición del primer movimiento *La Jirafa en llamas*

Para componer la música inspirada en *La jirafa en llamas*, he basado todo el discurso musical en una escena imaginada que extraje del cuadro, de la misma manera que Mussorgsky hace en los distintos movimientos de *Cuadros de una Exposición*. En esta escena, tres personajes independientes se mueven y dialogan entre ellos, sin una dirección aparente, pero con un movimiento constante y un objetivo que desconocen: la guerra. Deambulan en un ambiente fantasmagórico e inquietante, capturando la temática existencial del cuadro. A continuación, haré un análisis pormenorizado de todos los elementos musicales que ayudan a que esta escena se haga posible.

4.2.2.1 Análisis armónico del primer movimiento *La Jirafa en llamas*

Primeramente, para recrear esta atmósfera inquietante, he utilizado una armonía basada en acordes por 4ª, y un estilo atonal que generan inseguridad e incertidumbre, especialmente en los siete primeros compases introductorios. Este enfoque armónico establece desde el principio un ambiente que refleja el carácter desolado y surrealista de la escena.

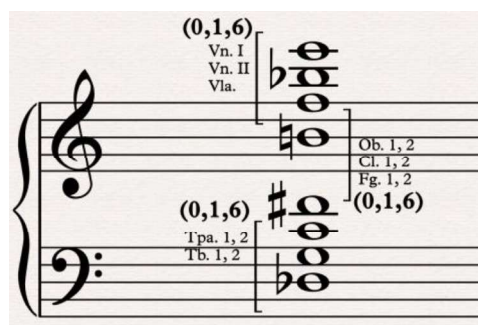


Ilustración 24. Acorde inicial de La Jirafa en llamas (c. 1). Elaboración propia.

La pieza comienza con la introducción de un acorde (i. 24) basado en el *pitch-class set* (0,1,6), también conocido como el «tricordo vienés», bautizado así por la influencia de la Segunda Escuela de Viena (Forte, A. 2020). Este acorde, característico de la música atonal, se construye mediante una sucesión de quintas justas y quintas

disminuidas, creando así una sonoridad densa y ambigua que establece desde el principio una atmósfera enigmática y desafiante para el oyente.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Lento ♩ = 40

mp

f

pizz.

Ilustración 25. Acorde Transportado La jirafa en llamas (cc. 1-2). Elaboración propia.

Este acorde inicial se convierte en el punto de partida para el desarrollo armónico de la pieza. A lo largo de la introducción, se explora y manipula de diversas maneras, utilizando técnicas como el transporte a diferentes alturas (i. 25), la encadenación de acordes paralelos (i. 26) o la exploración de texturas armónicas horizontales (i. 27). Estas manipulaciones del material armónico inicial no solo añaden variedad y complejidad al discurso musical, sino que también establecen una coherencia temática que se mantendrá a lo largo de toda la composición.

Tpa. 1, 2

Tbn. 1, 2

p

Ilustración 26. Acordes Paralelos La Jirafa en llamas (cc. 4-5). Elaboración propia.



Ilustración 27. Textura armónica horizontal La Jirafa en llamas (cc. 6-7). Elaboración propia.

Por otra parte, para garantizar la cohesión estructural de la pieza, se ha realizado una interpolación en 4 pasos desde este acorde hacia otra sonoridad que se revelará como la del final del cuarto movimiento. Esta interpolación, que se introduce de manera sutil pero significativa en la introducción, establece un puente armónico entre los diferentes movimientos de la composición, creando así una conexión armónica que atraviesa toda la obra.

La interpolación ha sido calculada de la siguiente manera: se realiza un planteamiento donde se establecen 2 acordes (de inicio y final) de 8 voces distintas, ordenadas de más grave a más aguda, tanto en el acorde inicial como en el final (i. 28)

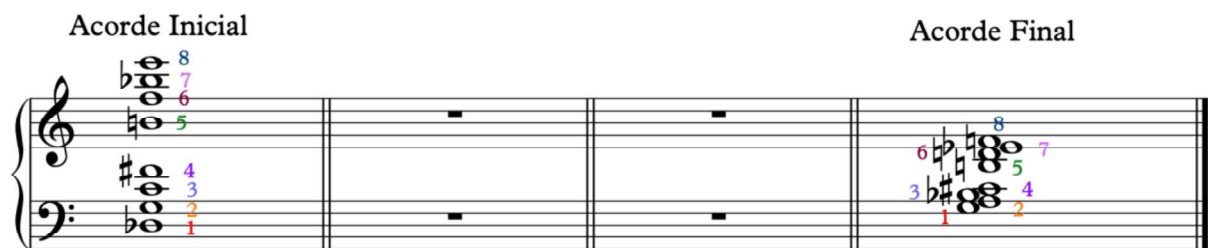


Ilustración 28. Planteamiento inicial interpolación. Elaboración propia.

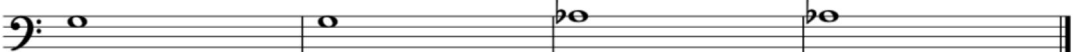
Posteriormente, se calculan los intervalos equidistantes entre cada voz, que surgen de la división del total de semitonos que hay entre ellas. (p.e, entre la voz 1 del acorde inicial

y la voz 1 del acorde final hay 6 semitonos, dividido entre 3 pasos a realizar, resultan dos semitonos de distancia equivalente en cada paso). En el siguiente ejemplo (i. 29) se pueden ver los resultados de cada una de las voces.

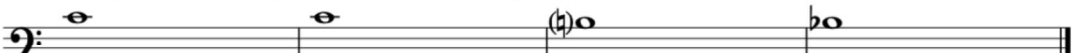
• Voz 1. Re $\flat$ 2 - Sol 2 = 6 semitonos / 3 = 2 semitonos (2ª M)



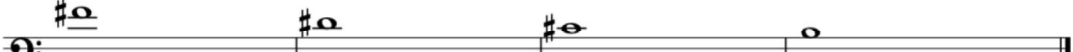
• Voz 2. Sol 2 - La 2 = 2 semitonos / 3 $\approx$ 0/1 semitono (Unísono / 2ªm)



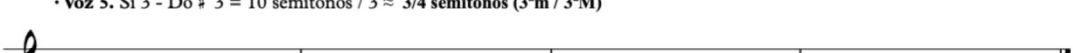
• Voz 3. Do 3 - Sib 2 = 2 semitonos / 3 $\approx$ 0/1 semitono (Unísono / 2ªm)



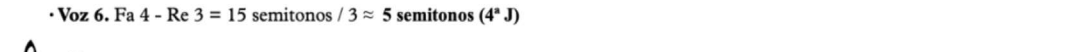
• Voz 4. Fa # 3 - Si 2 = 5 semitonos / 3 $\approx$ 2/3 semitonos (2ª M / 3ªm)



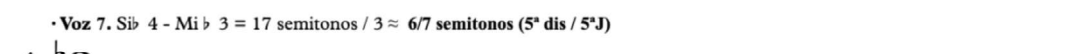
• Voz 5. Si 3 - Do # 3 = 10 semitonos / 3 $\approx$ 3/4 semitonos (3ªm / 3ªM)



• Voz 6. Fa 4 - Re 3 = 15 semitonos / 3 $\approx$ 5 semitonos (4ª J)



• Voz 7. Sib 4 - Mi $\flat$ 3 = 17 semitonos / 3 $\approx$ 6/7 semitonos (5ª dis / 5ªJ)



• Voz 8. Mi 5 - Fa 3 = 23 / 3 $\approx$ 7/8 semitonos (5ª J / 6ªm)



Ilustración 29. Resultados por voces cálculo interpolación. Elaboración propia.

Una vez hechos los cálculos, el resultado final de los acordes de la interpolación es el siguiente (i. 30)

Acorde Inicial Acorde Final

The image shows four chords labeled A, B, C, and D. Chords A and B are under the heading 'Acorde Inicial', while C and D are under 'Acorde Final'. Each chord is written on a grand staff (treble and bass clef). Chord A: Treble clef has notes G4 (finger 8), F#4 (finger 7), E4 (finger 6), D4 (finger 5); Bass clef has notes C3 (finger 4), B2 (finger 3), A2 (finger 2), G2 (finger 1). Chord B: Treble clef has notes G4 (finger 8), F#4 (finger 7), E4 (finger 6), D4 (finger 5); Bass clef has notes C3 (finger 4), B2 (finger 3), A2 (finger 2), G2 (finger 1). Chord C: Treble clef has notes G4 (finger 8), F#4 (finger 7), E4 (finger 6), D4 (finger 5); Bass clef has notes C3 (finger 4), B2 (finger 3), A2 (finger 2), G2 (finger 1). Chord D: Treble clef has notes G4 (finger 8), F#4 (finger 7), E4 (finger 6), D4 (finger 5); Bass clef has notes C3 (finger 4), B2 (finger 3), A2 (finger 2), G2 (finger 1).

Ilustración 30. Resultado final interpolación. Elaboración propia.

Como se puede observar en la evolución de los distintos acordes, se parte de una sonoridad bastante abierta, en el acorde A, para ir buscando totalmente lo opuesto, a partir del *cluster* que se genera en el acorde D.

El acorde B lo podemos ver por primera vez en el viento metal en el compás 13, de nuevo derivado a través de los paralelismos (i. 31)

The image shows three staves for wind instruments. The first staff is for Tpa. 1,2, the second for Tpta. 1,2 senza sord., and the third for Tb. 1,2. Each staff shows a melodic line starting with a rest and then playing a series of notes, marked with *pp*.

Ilustración 31. La Jirafa en llamas (c. 13). Elaboración propia.

Derivado de este sistema de acordes, he creado algunas variantes resultado de la combinación de estos, como el derivado de la suma de las voces 1-2-3 del acorde B y C,

cambiando solamente el *Si $\flat$* por *Si natural*, por cuestiones de sonoridad, fruto de la experimentación (i. 32).

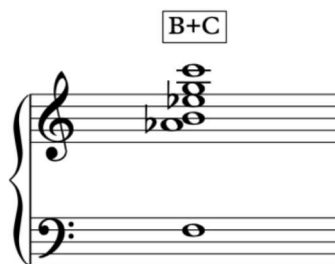


Ilustración 32. Acorde derivado de la suma de los acordes B y C. Elaboración propia.

El acorde B+C es el germen de la sonoridad que se establece a partir del compás 14, donde empieza el tema principal que da lugar a la gran parte del movimiento.

A musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The first measure is marked with a 3/4 time signature and the second with a 5/4 time signature. The instruments are labeled on the left: Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The dynamics are marked as 'pp' (pianissimo) for all instruments. The Violin I part is marked 'div.' (divisi) and the Violin II part is marked 'unis.' (unison). The Viola part is marked 'arco' (arco). The Violoncello part is marked 'pizz.' (pizzicato). The Contrabasso part is marked 'pizz.' (pizzicato). The score shows a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes.

Ilustración 33. Tema principal en La Jirafa en llamas (cc.14-15). Elaboración propia.

Este acorde está desplegado en la cuerda (i. 33) y todas las voces se mueven sistemáticamente de forma paralela (a diferencia del contrabajo, al que se le añade una voz libre a modo de acompañamiento contrastado) generando en conjunto la sonoridad particular que se iba buscando para recrear el ambiente del cuadro.

Esta sonoridad se mantiene de forma continuada hasta el final, con la excepción de los compases 25 y 27, donde, por yuxtaposición, trompetas, trombones y fagots, acompañados del timbal, introducen el acorde C, a modo de preparación de las sonoridades de los siguientes movimientos (i. 34).

The image displays three staves of musical notation. The top staff is for Flutes 1 and 2 (Fg. 1,2), showing a whole note chord in the key of C major (C4, E4, G4) with a mezzo-piano (mp) dynamic. The middle staff is for Trumpets 1 and 2 (Tpta. 1,2) and Trombones 1 and 2 (Tb. 1,2), both marked 'sord.' (sordina) and playing the same whole note chord with a mezzo-piano (mp) dynamic. The bottom staff is for the Timpani (Timb.), showing a half note chord in the key of C major (C2, G2) with a pianissimo (pp) dynamic. A comma is placed between the first and second staves.

Ilustración 34. La Jirafa en llamas (c.25). Elaboración propia.

Por otra parte, otros recursos armónicos que se usan para dar soporte al conjunto son acordes aumentados (p.e. arpa en el c.17); escala de tonos enteros (p.e. arpa en el c. 19; clarinetes cc. 8-10) o las escalas cromáticas superpuestas en el viento madera a partir del c. 20.

El movimiento finaliza con un repentino acorde B desplegado en el arpa (i. 35), dejando en tensión una sonoridad que no volverá hasta el tercer movimiento.

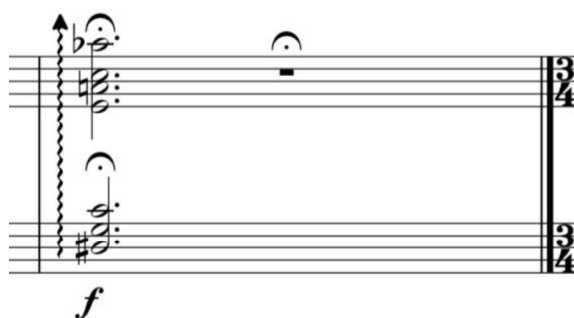


Ilustración 35. *La Jirafa en llamas* (c. 30). *Elaboración propia.*

En los movimientos posteriores, se profundizará en el análisis de los acordes interpolados y su función dentro del tejido musical. Se examinan las diferentes formas en que estos acordes se presentan y se transforman a lo largo de la pieza, desde su uso como bloques armónicos independientes hasta su integración en motivos temáticos recurrentes. Esta exploración detallada revela cómo los acordes interpolados contribuyen no solo a la cohesión estructural de la composición, sino también a su riqueza expresiva y su profundidad emocional.

4.2.2.2 Análisis estructural y motivico del primer movimiento *La Jirafa en llamas*

La estructura de la pieza está dividida en dos secciones principales. La primera sección abarca desde el compás 1 hasta el 13, mientras que la segunda se extiende desde el compás 14 hasta el 30.

La primera sección sirve esencialmente como una introducción a la segunda. En estos primeros compases, se presentan los motivos característicos que no solo se escucharán a lo largo del movimiento, sino que también tendrán repercusiones en el resto de la obra, preparando al oyente para lo que vendrá más adelante. La introducción de estos motivos crea un sentido de anticipación y establece un marco estructural que da cohesión a la pieza en su totalidad.

Esta introducción está construida mediante la yuxtaposición de ideas o bloques musicales. Este método permite una libertad compositiva considerable, donde las ideas se presentan,

se repiten y se contrastan de manera que no sigue estrictamente una forma preestablecida, ofreciendo a la pieza, a su vez, dinamismo.

La transición hacia la segunda sección marca un contraste, tanto en términos de desarrollo como en la exploración de ideas musicales. Desde el compás 14 hasta el 30, la pieza se despliega con mayor continuidad formal, desarrollando y variando los motivos introducidos anteriormente. Esta sección explora más a fondo las posibilidades de los temas iniciales, ampliándolos y transformándolos. La yuxtaposición de ideas en esta parte de la obra es notablemente libre, permitiendo una flexibilidad en la forma que contribuye a la riqueza y diversidad del movimiento.

El motivo principal de la introducción está extraído del *pitch-class set* (0, 1, 5) y (0, 2, 7). Lo podemos ver en el c. 2 en el clarinete 1º (i. 36), al igual que en los violines en los cc. 5-7 (i. 37).



Ilustración 36. Motivo (0,1,5) La Jirafa en llamas (c. 1-2). Elaboración propia.

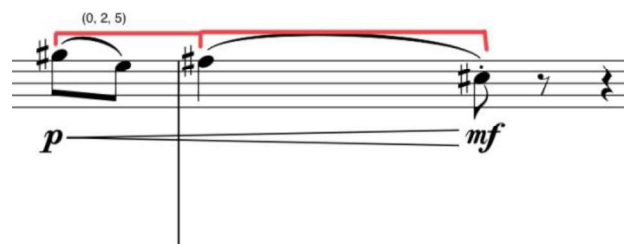


Ilustración 37. Motivo (0,2,5) La Jirafa en llamas (c. 6-7). Elaboración propia.

De aquí derivará el motivo principal del movimiento, en la sección de cuerda, a partir del c. 14 (i. 38), donde todas las voces lo realizan de manera paralela.

Ilustración 38. Tema principal *La Jirafa en llamas* (c. 14-15). Elaboración propia.

Bajo este conjunto de notas, subyace la escala pentatónica, que contrasta, pero a la vez encuadra perfectamente con la armonía que ya hemos explicado anteriormente. Se crea, pues, una sonoridad atonal en el plano vertical, y otra pentatónica en el plano horizontal, que le da un toque más «elegante».

Otro *pitch-class* muy recurrente es el (0,2,4), que proviene de la escala de tonos enteros. Podemos encontrarlo en las trompas y trombones en el c.4 (i. 39), así como en las trompetas en los cc. 7-10.

Ilustración 39. Pitch-class (0,2,4) *La Jirafa en llamas* (c. 4-5). Elaboración propia.

4.2.2.3 Simbología en el primer movimiento *La Jirafa en llamas*

Durante todo el movimiento de *La Jirafa en llamas*, las tres familias de instrumentos de la orquesta se convierten en los tres personajes de la escena. En la introducción, cada grupo instrumental dialoga y se mueve de manera aparentemente desconectada, pero todos comparten un destino común: la guerra. Esta conexión subyacente se refleja en la interpolación del plano armónico, así como en el conjunto de clases escogido en el plano melódico.

Posteriormente, a partir de la segunda sección en el compás 13, los tres personajes musicales se hacen claramente identificables. El viento madera, con un *ostinato* de movimientos cromáticos, persiste casi hasta el final del movimiento. Este motivo no solo recrea la simbología de los cajones que parecen formar una escalera en el cuadro, sino también las muletas que sostienen a los personajes femeninos. La cuerda, acompañada de la trompa, presenta el tema principal, que ejemplifica el movimiento de los personajes «sonámbulos». Finalmente, la sección de metal, compuesta por trompetas y trombones, simboliza la jirafa, un símbolo de la guerra. La yuxtaposición y el contraste con el tema principal generan pausas que adelantan y recuerdan la llegada inminente del conflicto en los movimientos posteriores.

Este enfoque permite no solo una representación sonora del cuadro, sino también una narrativa musical que refleja la complejidad y la profundidad del universo de Dalí. Los personajes musicales deambulan en un paisaje sonoro cargado de tensión y presagio, capturando la esencia surrealista y perturbadora de *La Jirafa en llamas*.

4.2.3 Proceso de composición del segundo movimiento *Galatea de las Esferas*

En la escena extraída del cuadro *Galatea de las Esferas*, las esferas parecen estar dotadas de un movimiento inherente, que el autor ha querido explicitar pintándolas con un dinamismo palpable. Este dinamismo otorga una vitalidad especial a la composición visual, sugiriendo que cada esfera está en constante movimiento, girando y desplazándose en un espacio tridimensional. Este movimiento implícito en las esferas no solo añade una

dimensión de profundidad al cuadro, sino que también proporciona una pista esencial sobre cómo interpretar la escena: con movimiento y dinamismo.

Además, la utilización de pequeñas figuras para generar un todo es otra idea crucial que se extrae del cuadro. Este concepto se manifiesta a través del juego de planos, donde el rostro de Gala aparece aparentemente en primer plano. Sin embargo, una mirada más atenta y con perspectiva hacia el fondo revela que la percepción del rostro solo es posible gracias a los planos subyacentes. Cada esfera y cada detalle contribuyen a la formación del retrato, creando una ilusión de profundidad y cohesión. Este juego de planos y la interdependencia de las pequeñas figuras para formar un todo mayor es un elemento fundamental que se refleja en la forma en que se percibe y se interpreta la obra.

La paleta de colores utilizada en el cuadro es notablemente clara, en contraste con otras obras del mismo autor. Este uso de colores claros añade un aire de luminosidad y transparencia a la escena, creando un ambiente que transmite claridad y apertura. Esta cualidad cromática se puede percibir como un contraste intencionado que realza la obra, ofreciendo una sensación de ligereza y vitalidad.

Por último, la temática del cuadro, centrada en el rostro de la mujer del pintor, Gala, es clara y evocadora. El rostro de Gala, pintado con un aire de solemnidad, crea un contraste e infunde a la escena una sensación de calidez y afecto. La temática del cuadro, en contraste con la actitud que transmite la figura de Gala es la pista esencial para saber qué tipo de lenguaje y armonías escoger a la hora de componer la pieza.

4.2.3.1 Análisis formal del segundo movimiento *Galatea de las Esferas*

La pieza inspirada en el cuadro *Galatea de las Esferas* de Salvador Dalí refleja una concepción estructural que, al igual que las esferas del cuadro, se construye a partir de pequeñas porciones calculadas geométricamente. Esta composición se organiza en dos grandes secciones: A (compases 31-64) y B (compases 68-105), con un enlace de 4 compases entre ambas secciones.

La sección A sigue una estructura ternaria (a^1 - a^2 - a^1), detallada de la siguiente manera:

- a^1 : esta subsección se divide simétricamente en tres partes: cc.31-35; cc.36-39 y cc. 39-43.
- a^2 : esta subsección se divide simétricamente en dos partes: cc. 44-47; cc.47-51.
- a^1 (repetición): Se reitera la estructura inicial de a^1 : cc. 52-55; cc. 56-59; cc.59-63.

Entre la sección A y la sección B, hay un enlace de 4 compases (compases 64-67) que sirve como transición y prepara al oyente para el cambio estructural y temático de la siguiente sección. La sección B también sigue una estructura ternaria, compuesta por b^1 , b^1' , y una coda:

- b^1 : Se divide en dos partes binarias: cc. 68-75; cc. 76-83.
- b^1' : Es una variación de b^1 y se divide de manera similar: cc. 84-91; cc.92-98.
- Coda: finaliza la sección B y la pieza en su totalidad: cc. 99-105.

En la siguiente tabla se puede ver apreciar todo esto de una forma gráfica y proporcional (ver tabla 4).

Tabla 4. Esquema formal de Galatea de las esferas. Elaboración propia.

	A								NEXO	B						
	a^1			a^2			a^1		-	b^1			b^2			CODA
cc.	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	6

La organización de estas secciones y subsecciones refleja la idea de crear un todo coherente a partir de pequeñas unidades calculadas, similar a las esferas que forman el rostro de Gala en el cuadro de Dalí. Cada parte de la composición contribuye al desarrollo global, manteniendo la cohesión y el equilibrio estructural. La geometría subyacente en la división de compases asegura que la obra conserve un sentido de simetría y proporción, evocando la precisión matemática de las esferas de Dalí.

4.2.3.2 Análisis armónico del segundo movimiento *Galatea de las Esferas*

El análisis armónico de esta composición se entrelaza con la inspiración del cuadro, buscando reflejar el dinamismo y la variación cromática que caracterizan a la obra pictórica. Desde su inicio, la pieza musical se sumerge en un juego constante de cambios armónicos que emulan la multiplicidad de colores y formas presentes en el cuadro.

En la primera subsección de a1, que comprende los compases 31 a 35, se establece una atmósfera armónica inicial en Fa sostenido, donde una sonoridad aumentada con notas añadidas irradia una sensación de energía y vitalidad. Esta sonoridad se afianza mediante el uso explícito del acorde en el arpa (c.32) del bajo, ejercido por contrabajo y timbales, mientras que la melodía, interpretada por los violines I y II, completa la armonía en su comienzo y final. Los compases intermedios introducen acordes obtenidos a través de relaciones de semitono, tritonales y mediánticas, añadiendo una profundidad tonal y una tensión armónica que enriquece la textura sonora (i. 40).

Diagrama de la estructura armónica de los compases 32-35. Se muestran los acordes y las relaciones armónicas entre ellos:

- Compase 32: Fa # Aum. (9ªm)
- Compase 33: Do m 7
- Compase 34: Eb Aum. Maj7
- Compase 35: Fa # m

Relaciones armónicas:

- 32-33: Tritono
- 33-34: Rel. Mediántica
- 34-35: Rel. Mediántica

Se indican también semitonos (st.) entre las melodías de los compases 32-33, 33-34, y 34-35.

Ilustración 40. Esquema armónico (c. 32-35) en *Galatea de las esferas*. Elaboración propia.

A todo ello se le suma la utilización de la escala de tonos en sus dos modos, (i. 41) en la melodía de los violines, a una distancia de 3ª M paralelas, en línea con la búsqueda de una sonoridad fantástica.

Diagrama de la escala de tonos enteros en los modos 1 y 2. Se muestran las melodías de los violines I y II en 3/4 de 68. Se indican dos modos de la escala de tonos enteros: Modo 1 (rojo) y Modo 2 (azul).

Ilustración 41. Escalas tonos enteros *Galatea de las esferas* (cc. 31-33). Elaboración propia.

En contraste, la subsección siguiente (compases 36 a 39) adopta el modo de Do sostenido eólico, generando un cambio armónico que aporta frescura y contraste antes de retornar a la sonoridad inicial en los compases 39 a 43.

The image displays a musical score for a section titled 'Sonoridad enlace A-B Galatea de las Esferas'. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl. 2), Oboe (Ob. 1, 2), Clarinet (Cl. 1, 2), Bassoon (Fg. 1, 2), Trumpet (Tps. 1, 2), Trombone (Tbn. 1, 2), Timpani (Tim.), Arco (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into measures, with a measure number '46' at the top left. Two specific musical phrases are highlighted with blue boxes: 'Canon 3ª m. Desc.' in the Flute part and 'Canon 3ª m. Desc.' in the Bassoon part. Another phrase, 'Melodia Sib Lidio', is highlighted with a red box in the Violin I part. The Viola part also features a red box labeled 'Melodia Sol Lidio'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The overall layout is professional and typical of a musical score.

Ilustración 42. Sonoridad enlace A-B Galatea de las Esferas. Elaboración propia.

La sección a2, que abarca los compases 44 a 51, introduce otro cambio armónico al modular hacia Sol Lidio, seguido de una transición ascendente a Sib Lidio en los compases 47 a 51. Esta modulación, sin embargo, se ve matizada por la distorsión de la

modalidad lidia a través de un canon aplicado a la melodía principal, trasladándola a una tercera menor descendente, ejecutada primero por fagots y luego por flautín y violín II. Estos choques armónicos, generados por la superposición de voces en diferentes tonalidades, crean una disonancia que desafía la sonoridad inicialmente establecida, añadiendo una capa de complejidad y tensión emocional a la composición (i. 42).

Por otro lado, la sección B, que se extiende desde los compases 68 hasta el final en el c. 105, presenta un constante intercambio entre los modos frigio de do y fa. Los choques de segundas dentro de esta escala, inspirados y extraídos del nacionalismo español, aportan un carácter distintivo a la composición, creando tensiones armónicas con mucho color (i.43). Esta sonoridad se mantiene hasta el desvanecimiento final en la coda, donde gradualmente se funde en la oscuridad, preparando el terreno para la exploración armónica en el siguiente movimiento.

Ilustración 43. Galatea de las Esferas (cc. 70-75). Elaboración propia.

Como conclusión de este análisis armónico, se puede apreciar la intención de reflejar la complejidad y la riqueza emocional presente en el cuadro *Galatea de las Esferas* de Dalí. A través de una manipulación variada y dinámica de los recursos armónicos, se busca plasmar la dualidad inherente en la obra pictórica: por un lado, la fantasía y la vitalidad que emana de la técnica y la composición del cuadro, representada por la sonoridad de la sección A; y, por otro lado, la serenidad y la calma que emana del rostro de Gala, capturada en la sonoridad de la sección B.

4.2.3.3 Análisis motivico del segundo movimiento *Galatea de las Esferas*

El conjunto melódico se ha realizado mediante una cuidadosa elaboración y distribución de motivos musicales a lo largo de la obra. Similar al enfoque del pintor español, se ha buscado crear una totalidad armónica y temática mediante la repetición y variación de pequeños motivos que se dispersan a lo largo de la orquesta, generando una rica textura sonora y una sensación de cohesión global.

11

II. Galatea de las Esferas
Inspirado "Galatea of the Spheres"
de Salvador Dalí

The musical score is for the second movement, 'Galatea de las Esferas', inspired by Salvador Dalí's painting 'Galatea of the Spheres'. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking of 68. The score is written for a full orchestra, including Flute (Flt.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Tim.), Percussion (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flt., Pic., Ob., Cl., Fg., Tpt., Tbn., and Tim. The second system includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score features various melodic motifs, some of which are highlighted with red and blue boxes and arrows, indicating their distribution and repetition across different instruments. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking of 68. The score is written for a full orchestra, including Flute (Flt.), Piccolo (Pic.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Timpani (Tim.), Percussion (Ar.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various melodic motifs, some of which are highlighted with red and blue boxes and arrows, indicating their distribution and repetition across different instruments.

Ilustración 44. Galatea de las Esferas (cc. 31-35). Elaboración propia.

En primer lugar, se observa una constancia en la presencia de motivos recurrentes y fórmulas de acompañamiento que, a pesar de su repetición, van cambiando de familias instrumentales, buscando aun así la continuidad para que se disimulen dichos cambios de instrumentos. Esta estrategia contribuye a mantener el dinamismo buscado en la composición, especialmente en la primera sección, donde la variedad de timbres y texturas orquestales enriquece la paleta sonora y mantiene el interés del oyente. Esta misma dinámica se extiende a la segunda sección, donde la variación de familias instrumentales aporta frescura y vitalidad al desarrollo musical. (i. 44).

Además, se incorporan motivos de adorno muy cortos (motivos en rojo en la i. 44), que podrían compararse con la técnica puntillista empleada por Dalí en su obra. Estos motivos breves funcionan como apoyos que refuerzan la sonoridad general de la composición, aportando detalles ornamentales que enriquecen la textura musical y contribuyen a la creación de una atmósfera evocadora y vibrante.

En cuanto a la segunda sección, a pesar de que hay un claro contraste armónico como hemos podido observar, motivicamente encontramos un paralelismo, ya que la melodía es prácticamente igual, con un comienzo anacrúsico de octava y motivos de tresillo, buscada de una manera consciente para encontrar la coherencia durante todo el movimiento (i. 45)



Ilustración 45. Motivo ppal. 2ª sección *Galatea de las Esferas* (cc. 91-95). Elaboración propia.

4.2.4 Proceso de composición del tercer movimiento *Los Elefantes*

En el inquietante ambiente de *Los Elefantes* de Dalí, los colores cálidos y desérticos generaran una escena envuelta en un aura de misterio y tensión, algo que desde el primer momento se buscará transmitir, sumergiendo al observador en un mundo surrealista y

perturbador. La escena que he extraído de este cuadro es de los elefantes aproximándose lentamente, con sus figuras imponentes y esbeltas elevándose sobre el terreno, sostenidas por patas largas y delgadas, reminiscentes de las de una araña. Sus movimientos serán lentos y deliberados, creando un *ostinato* hipnótico que para capturar la atención y alimentar la inquietud del ambiente. A medida que se acercan, la tensión aumentará, hasta que se encuentran y parecerá que inicien un diálogo sutil.

Tras este breve intercambio, los elefantes retomarán su camino, continuando su marcha a través del vasto y desértico paisaje. La escena se desarrollará con un ritmo pausado, permitiendo que cada detalle y cada gesto de los elefantes se asimile plenamente. A lo largo de esta interacción, se intentará retomar el hilo conductor del primer movimiento mediante ciertos recursos utilizados anteriormente, añadiendo una capa de profundidad y significado a la escena. La sensación de continuidad y de conexión entre los movimientos reforzará la impresión de que todo en este paisaje inquietante está interconectado y en constante diálogo.

4.2.4.1 Análisis armónico del tercer movimiento *Los Elefantes*

La base armónica del movimiento está fundamentada en el modo 6 de transposiciones limitadas de Olivier Messiaen (Messiaen, O. 1944). Este modo está dividido en dos pentacordos simétricos (i. 46) que se distribuyen de la siguiente manera: 2ªM - 2ªM - 2ªm - 2ªm.



Ilustración 46. Modo 6 de transposiciones limitadas, O. Messiaen. Elaboración propia.

A partir de este modo, se extraen acordes fruto de la superposición de las distintas voces realizando las notas del modo, como se puede observar en el siguiente ejemplo (i. 47).

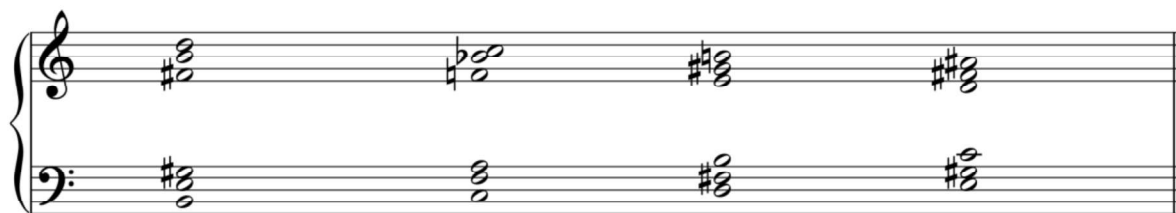


Ilustración 47. Sucesión de acordes extraída del Modo 6 de T. I. de O. Messiaen. Elaboración propia.

Los acordes que surgen son los siguientes: acorde mixtura Mi M + Si m; acorde Fa M con 4ª añadida; acorde mixtura Mi M + Si m en otra transposición; y acorde mixtura Do aumentado + Re aumentado. Como se puede observar, la sucesión de acordes que emerge es muy variada, pero suena de una manera muy cohesionada gracias a estar extraída de una misma escala que comparte las mismas notas. Además, la sonoridad aumentada del último de ellos nos ayuda a seguir con la cohesión que veníamos utilizando en el resto de los movimientos.

A partir de estos cuatro acordes, se crea una base armónica en un *ostinato* de principio a fin (i. 48), primeramente, por la sección de cuerda al completo con fagots y, más tarde, con la adición de las flautas (cc. 116).

Ilustración 48. Los Elefantes (cc. 106-109). Elaboración propia.

También encontramos esta sonoridad de acordes a partir del c. 112 en las trompas (i. 49).



Ilustración 49. Los Elefantes (cc. 114-116). Elaboración propia.

En los compases 120-122 encontramos otros acordes derivados del modo, que generan, a pesar de ello, un contraste de color (i. 50). De nuevo, al igual que ya se ha hecho anteriormente, este acorde se manipula de una manera paralela.



Ilustración 50. Los Elefantes (c. 120). Elaboración propia.

Esta sonoridad se repite en las distintas familias de instrumentos a modo de bloques para después volver a la sonoridad inicial, esta vez transportada una 3ª menor descendente con el objetivo de bajarle el brillo al conjunto (la flauta en la melodía con registro grave también ayuda), ya que el movimiento está acabando y se busca que se apague lentamente hasta el final.

Finalmente, el arpa hace un acorde arpegiado repentino (i. 51), así como se hizo en el último compás del primer movimiento. En este caso el acorde utilizado es el C de la tabla de acordes extraídos de la interpolación.

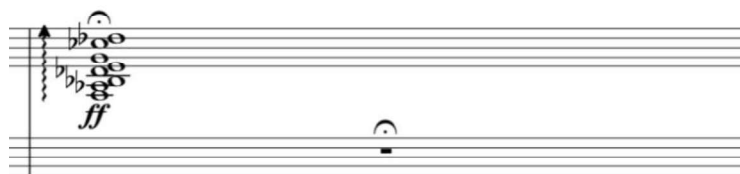


Ilustración 51. Acorde final de Los Elefantes (c. 129). Elaboración propia.

4.2.4.2 Análisis estructural y motivico del tercer movimiento *Los Elefantes*

La melodía principal del movimiento, presentada por el corno inglés a partir del compás 107, no emplea exactamente los mismos sonidos que el plano armónico del modo 6 de transposiciones limitadas, aunque comparten muchos de estos sonidos. Los demás sonidos actúan como adornos que aportan color a la melodía. La estructura interválica proviene del conjunto de clases de alturas (0,2,5) y su derivado (0,3,5), ambos originados de la escala pentatónica, así como el conjunto anteriormente utilizado (0,1,6) (i. 52 y 53).

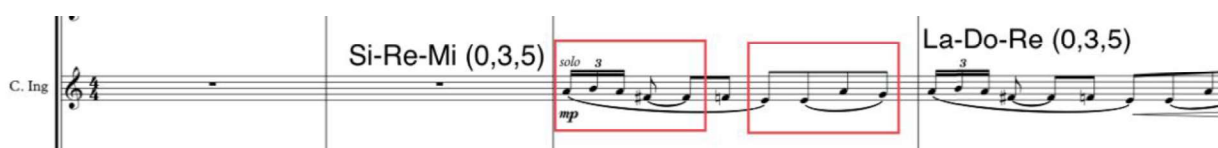


Ilustración 52. Tema ppal. Los Elefantes (cc. 106-109). Elaboración propia.



Ilustración 53. Tema ppal. Los Elefantes (cc. 110-111). Elaboración propia.

La melodía se mantiene como repetición exacta durante todo el movimiento hasta el c. 123, donde encontramos un transporte una 3ª menor descendente, al igual que ocurría con la armonía en ese momento.

La estructura del movimiento es sencilla y refleja la simplicidad del cuadro en sí. Comienza con una melodía de cuatro compases (cc. 108-111) introducida por el corno inglés, que se repite con una densidad creciente hasta el compás 119, donde desemboca en un anticlímax contrastante (cc. 120-122). Luego, la melodía se retoma de manera similar a la inicial en el compás 123, esta vez en la flauta, desvaneciéndose gradualmente hasta el final del movimiento.

La elección de esta forma está inspirada en el movimiento *Bydlo* de *Cuadros de una Exposición*, analizado en capítulos anteriores. En aquel caso, el ganado se «acercaba» al oyente lentamente, lo que se apreciaba por el aumento de intensidad, para luego disolverse al «alejarse». He querido recrear esta misma sensación con los elefantes que protagonizan el cuadro de la siguiente manera: imaginando que los toman la dirección que llevan en el cuadro, es decir, acercándose el uno al otro, aumentando la tensión hasta que se encuentran (c.120) y dialogan entre ellos (i. 54).

Illustración 54. Tema ppal. Los Elefantes (cc. 110-111). Elaboración propia.

Este diálogo lo podemos ver escrito con los acordes de los cc. 120-122 en los distintos bloques. La utilización de los *glissandi* en timbales y trombón, las sordinas y las ligaduras están intencionadamente elegidas de tal manera que intentan imitar el sonido de los elefantes (i. 54).

Finalmente, cada uno toma el rumbo que llevaba y la tensión se diluye con el solo de la flauta y el decrescendo orquestal que se funde en el final, como ya hemos comentado, en el gesto del arpa preludiando el último de los movimientos.

4.2.5 Proceso de composición del cuarto movimiento *España (1938)*

Este cuadro representa el último de la selección y, por ende, el movimiento final de la pieza. La idea principal extraída es la de intentar generar una atmósfera bélica, llena de ansiedad, agitación e inquietud. El objetivo es que este movimiento sirva como el punto culminante de la composición en todos los aspectos, tanto en el plano armónico como en el temático, alineándose con la meta buscada durante todo el proceso.

4.2.5.1 Análisis estructural del cuarto movimiento *España (1938)*

En el caso de este cuadro, no hay una estructura formal extraída de él, sino más bien secciones que vienen marcadas por la sucesión de sonoridades que, buscadas adrede, llegan al objetivo marcado desde el principio: el acorde D. Todo ello se explicará con detalle en el análisis armónico. Mientras tanto, en este apartado intentaré explicar la forma que ha dado resultado dicho proceso.

El movimiento se divide en tres grandes secciones marcadas, como ya se ha mencionado, por distintas texturas y sonoridades. La primera sección A sirve de prelude del final de la pieza, con un tema principal introducido por la trompeta y clarinete, y abarca los cc.131 a 149, con 2 compases de introducción y 3 de enlace hacia la siguiente. La segunda, va del c. 150 al 180. Da comienzo con el tema secundario por parte del clarinete y la trompa, y lo repetirá seguidamente toda la sección de cuerda al unísono (exceptuando el contrabajo que realiza una nota pedal rítmica). La sección termina con 2 compases de enlace (cc.178-180) que dan paso al final de la pieza.

Esta última sección (cc.180-201) es una reexposición del tema principal del primer movimiento, así como de otros elementos que en siguientes apartados se explicarán. Esto le otorga a la obra el objetivo marcado de forma de arco en el ámbito temático/formal. Los últimos ocho compases sirven de coda unos acordes *a tutti* para poner el broche final a la pieza.

4.2.5.2 Análisis armónico del cuarto movimiento *España (1938)*

Prácticamente la totalidad de la armonía utilizada en el cuarto movimiento *España (1938)* está extraída de los acordes C y D procedentes de la interpolación que da comienzo en el primer movimiento. En la primera sección se utiliza el acorde C sobre todo, mientras que la segunda explota la sonoridad del D. Para elaborarlo y transformarlo, el primer paso es intentar exprimir todas las posibilidades del acorde C, y eso pasaba por, primeramente, convertirlo en material horizontal, extrayendo de él una escala que funcionara (a partir de ahora escala acorde C) (i. 55).

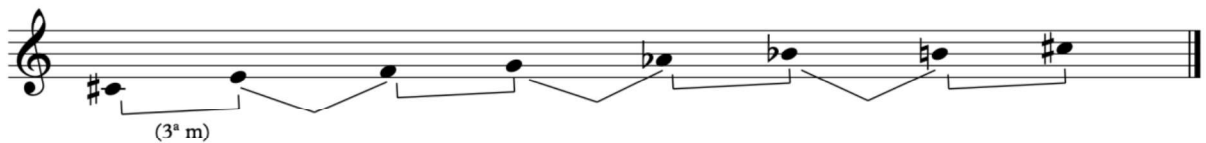


Ilustración 55. Escala Acorde C de España (1938). Elaboración propia.

A diferencia de una nota (*re*), casualmente (recordemos que este conjunto de sonidos ha sido fruto de un acorde, que a su vez proviene del cálculo matemático de una interpolación) esta escala es exactamente igual a la segunda transposición del segundo modo de transposiciones limitadas de Olivier Messiaen (Messiaen, 1944) también comúnmente conocida como escala de semitono-tono, y tiene una sonoridad que encaja con lo que se iba buscando (i. 56).

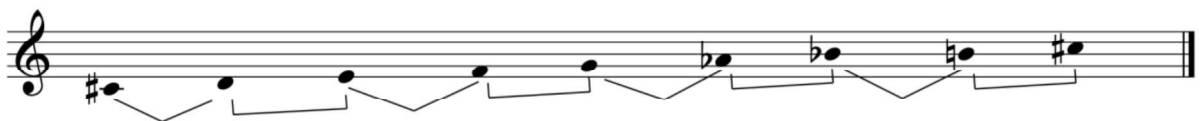


Ilustración 56. Escala semitono-tono, de Olivier Messiaen. Elaboración propia.

Los compases de introducción (cc. 131-132) son un despliegue repentino (recordemos la sonoridad tranquila de que se deja al final del tercer movimiento) de esta escala de manera ascendente y descendente, con un *crescendo subito* orquestal, que desemboca en un gran acorde C (i. 40), y nos pone rápidamente en contexto desde el comienzo (i. 57).

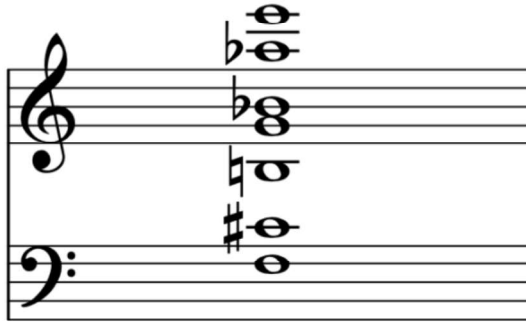


Ilustración 57. Acorde C en España (1938). Elaboración propia.

A partir de esta escala, se extraen varios conjuntos de clases que se utilizarán en el plano melódico, pero que inevitablemente formarán acordes verticalmente. El conjunto de clases principal es el (0,3,4), expuesto por la trompeta en la melodía del c.135 (i. 58)

IV. España (1938)
*Inspirado en "Spain (1938)"
 de Salvador Dalí*

33

The musical score is for a full orchestra. The instruments listed are Flute (Fln.), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpa. 2), Trombone 1 (Tpta. 1), Trombone 2 (Tpta. 2), Trombone 3 (Tbn. 1), Trombone 4 (Tbn. 2), Timpani (Tim.), Percussion (Ar.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The tempo is marked 'Prestissimo' with a metronome marking of 150. The score is divided into measures, with a blue box highlighting a specific section in the Trombone 2 part, labeled '(0,3,4)' and 'marcato mp'. The score includes various dynamic markings such as mf, f, ff, p, and mp.

Ilustración 58. Inicio de España (1938) (cc. 131-135). Elaboración propia.

Podemos volver a encontrar este *pitch-class set* en el c.39 en el viento metal (i. 59).

Illustración 59. *Inicio de España* (1938) (cc. 136-139). Elaboración propia.

Illustración 60. *España* (1938) (cc. 140-141). Elaboración propia.

Otro conjunto de clases que vuelve a surgir, y que está incorporado en la escala acorde C, es el (0,1,6). Lo podemos encontrar de en tres formas distintas sonando simultáneamente en el acorde del compás siguiente, en el c. 140 (i. 60).

La textura creada en el enlace entre la primera y la segunda sección (cc. 147-149) está elaborada mediante la superposición contrapuntística de una serie de conjuntos de clases utilizados durante toda la obra, y también otros extraídos del acorde C junto con otros sonidos libremente escogidos para enriquecer el resultado. En la siguiente tabla (tabla 5) se puede observar qué instrumentos están haciendo los respectivos conjuntos de sonidos, así como la guía de colores que he seguido en el análisis de la partitura del siguiente ejemplo (i. 61).

Tabla 5. Conjuntos de sonidos de los cc.147-149 en España (1938). Elaboración propia.

Conjunto de clases	Instrumentación
(0,3,4)	Clarinete 1 Fagot 1, 2 Violín I-II
(0,2,5)	Clarinete 2 Arpa Viola Violoncello Contrabajo Trompeta 2 (0,1,2,5)
(0,2,6)	Clarinete 2 Trompa 1, 2 Trombón 1 (0,2,6,7) Trombón 2

Así mismo, el acorde que desemboca este clímax en el c.149 se trata del acorde C con un *la* añadido al bajo que va a adelantar el centro tonal de la siguiente sección (i. 61).

The image displays a musical score for a symphony, specifically measures 146 through 149. The score is written for a large orchestra, including Flute (Fltn.), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet 1 (Cl. 1), Clarinet 2 (Cl. 2), Bassoon 1 (Fg. 1), Bassoon 2 (Fg. 2), Trumpet 1 (Tpa. 1), Trumpet 2 (Tpa. 2), Trombone 1 (Tpta. 1), Trombone 2 (Tpta. 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 (Tbn. 2), Timpani (Tim.), Arco (Ar.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 4/4 time and features various dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *ord.* (ordinario). The score is annotated with several color-coded boxes: red boxes highlight specific passages in the Clarinet 1, Bassoon 1, Bassoon 2, Violin I, and Violoncello parts; green boxes highlight passages in the Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trombone 1, and Trombone 2 parts; and blue boxes highlight passages in the Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trombone 1, Trombone 2, Arco, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts. The score also includes a rehearsal mark at measure 146 and a section marked 'senza sord.' (without mutes) for the Trumpets and Trombones.

Ilustración 61. Análisis conjunto de clases cc.146-149 España (1938). Elaboración propia.

Pasamos ahora a centrarnos en el funcionamiento armónico de la sección B, que se introduce seguidamente del clímax anterior (c.150), con una nota pedal *la* en el contrabajo mantenida durante toda la sección que ayuda a mantener la tensión.

El clarinete expone un nuevo tema fundamentado en un nuevo conjunto de clases que contrasta con lo anterior. Esta vez es el *pitch-class set* (0,1,2) el predominante, con un carácter cromático inequívoco, aunque hay otros importantes como (0,1,3) y (0,2,3). Para dar cohesión con lo anterior, se siguen utilizando otros conjuntos como (0,3,4) y el (0,1,6). En el siguiente ejemplo se puede ver el tratamiento que se ha seguido, con la siguiente guía de colores: (0,1,2) - (0,1,3) - (0,3,4) - (0,1,6) (i. 62 y 63).

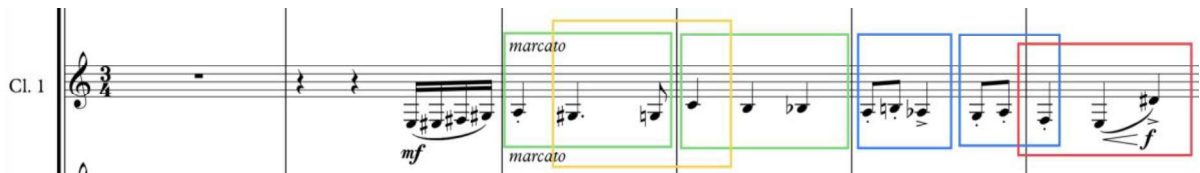


Ilustración 62. Análisis conjunto de clases tema B España (1938) (cc.150-155). Elaboración propia.

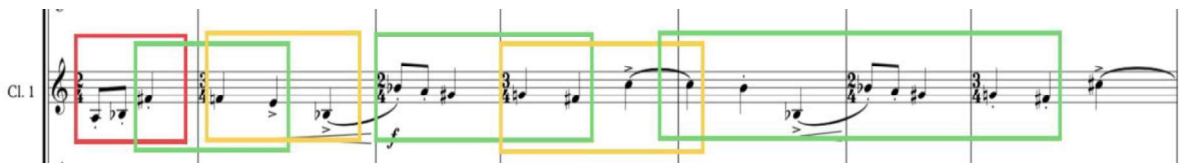


Ilustración 63. Análisis conjunto de clases tema B España (1938) (cc.158-164). Elaboración propia.

Este tratamiento se hace con el objetivo de generar contraste con lo anterior, pero a la vez hacerlo de una manera cohesionada tanto en a lo largo del tema como a lo largo del movimiento. El tema se mantiene intacto en la repetición de éste por parte de la cuerda en los cc.164-178, donde salimos de la sección B mediante una transición (cc. 178-179) con el mismo metodo de enlace armónico por el que hemos entrado, la superposición de conjuntos de clases esta vez orquestado de otra manera como se puede observar en la siguiente tabla (ver tabla 6).

Tabla 6. Conjuntos de sonidos de los cc.178-179 en España (1938). Elaboración propia.

Conjunto de clases	Instrumentación
(0,3,4)	Flautín Flauta 2 Oboe 1, 2 Clarinete 1,2
(0,2,5)	Trompeta 1, 2 Arpa
(0,2,6)	Trompa 1, 2 Trombón 1 (0,2,6,7) Trombón 2

En cuanto a la sección final, la armonía generada se basa en el resultado de la estratificación y el contrapunto entre el tema principal de la sección anterior y el del primer movimiento. Se ha hecho de la siguiente manera: los violines y trombones comienzan en el c.180 la melodía del primer movimiento *La Jirafa en llamas*, con un canon al unísono de las trompetas comenzando en el siguiente tiempo. Por otra parte, tenemos un contrapunto de las trompas, que introducen el tema B de *España (1938)*, también con un canon al unísono de cellos y contrabajos dos tiempos más tarde. Todo ello genera un entramado armónico muy interesante que, repitiéndose transportado una 3ª m (como ha sido habitual en toda la pieza) en los cc.192-193, sirve de preparación al clímax final de la pieza.

Para finalizar la obra, se llega al objetivo que se iba buscando durante toda ésta: el acorde D (cc.194-201). Lo podemos ver casi al completo en el c.194 en la sección de cuerda y madera, y se van añadiendo las notas restantes en los sucesivos ataques de los cc.198-199, para tenerlo en su totalidad y culminar en el último compás.

5 CONCLUSIONES

Durante el desarrollo de este estudio, se han alcanzado varios hallazgos significativos en relación con los objetivos propuestos. Inicialmente, la tarea de transformar imágenes visuales en música podría parecer altamente **subjetiva y compleja**. Sin embargo, se ha demostrado de manera efectiva que existen numerosos **recursos y técnicas** que facilitan esta conversión de manera técnica y estructurada. El **análisis** profundo de partituras basadas en cuadros, utilizando enfoques clásicos de la música tonal, ha proporcionado herramientas fundamentales para extraer información musical significativa de las obras visuales de Salvador Dalí y otros artistas. Esto ha permitido **plasmar elementos visuales** y simbólicos de manera **coherente y expresiva** en la composición musical.

Un aspecto crucial que ha emergido es la importancia del análisis y la extracción de información de piezas preexistentes, como *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, en el proceso compositivo. Esta metodología ha facilitado el abordaje de un proceso creativo nuevo y complejo, proporcionando un marco sólido y familiar para explorar y desarrollar una composición musical original inspirada en las obras de Salvador Dalí. El **estudio detallado** de las **estructuras formales**, los **recursos técnicos** y las **estrategias compositivas** empleadas por compositores previos ha servido como guía imprescindible, permitiendo enfrentar con mayor confianza y eficacia los desafíos creativos inherentes al proyecto.

Personalmente, este trabajo ha significado el descubrimiento de un campo de estudio y composición fascinante. El proceso de integrar el arte visual de Dalí en la música no solo ha enriquecido mi comprensión del **potencial creativo interdisciplinario**, sino que también ha inspirado un compromiso continuo con la exploración y la creación en este ámbito. Esta experiencia me motiva a seguir explorando y componiendo nuevas obras que fusionen arte visual y musicalidad, enriqueciendo así mi práctica compositiva y contribuyendo al diálogo artístico contemporáneo.

En resumen, este trabajo no sólo ha logrado crear una conexión significativa entre el arte visual y la música, sino que también ha destacado la importancia de **métodos sistemáticos y analíticos en la composición musical inspirada en pinturas**. Estas conclusiones subrayan la viabilidad y la riqueza creativa de integrar disciplinas artísticas distintas, proporcionando **nuevas perspectivas y posibilidades** en el ámbito de la composición contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- Ades, D. (1982). *Dalí and Surrealism*. New York: Thames and Hudson.
- Adler, S. (2002). *The study of orchestration* (3rd ed.). New York: W.W. Norton & Company.
- Brown, D. (2002). *Mussorgsky: His Life and Works*. Oxford University Press.
- Descharnes, R., & Néret, G. (1998). *Dalí*. Köln: Taschen.
- Forte, A. (2000). Harmonic Relations: American Popular Harmonies (1925-1950) and Their European Kin. En J. Covach & W. Everett (Eds.), *Traditions, Institutions, and American Popular Music* (Contemporary Music Review, Vol. 19, Part 1, pp. 5-36). Routledge.
- Gauldin, R. (1997). *Twentieth-century harmony: A practical guide for composers and arrangers* (2nd ed.). Waveland Press.
- Gombrich, E. H. (1995). *The story of art* (16th ed.). London: Phaidon Press.
- Messiaen, O. (1944). *Técnica de mi Lenguaje Musical* (pp. 87-94). Alphonse Leduc.
- Navarro González, J. L. (2017). Introducción teórico-práctica a la música y a la danza en la Grecia antigua: Sugerencias, enigmas, experiencias. *Cuadernos del CEMyR*, 25, 11-48. ISSN: e-2530-8378.
- Persichetti, V. (1961). *Twentieth-century harmony: Creative aspects and practice*. W.W. Norton & Company.
- Russ, M. (1992). *Mussorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge University Press.
- Piston, W., & DeVoto, M. (1989). *Orchestration* (5th ed.). New York: W.W. Norton & Company.
- Roig-Francolí, M. (2012). *Harmony in context: A comprehensive survey of 20th century music* (2nd ed.). New York: Oxford University Press.

WEBGRAFÍA

Arthive. (s. f.). Elefantes. Recuperado de

<https://arthive.com/es/salvadorsdali/works/390614~Elefantes>

Comas, C. (2021, 16 de noviembre). Comentario histórico artístico de La Jirafa en Llamas. *La Cámara del Arte*. Recuperado de

<https://lacamaradelarte.com/obra/la-jirafa-en-llamas/>

Dalí, S. (1937). *La jirafa en llamas*. Recuperado de

<https://www.historiadelarte.us/surrealismo/salvador-dali-jirafa-en-llamas-1936/>

Dalí, S. (1938). *España (1938)*. Recuperado de [https://www.salvador-](https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/468/espana)

[dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/468/espana](https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/468/espana)

Dalí, S. (1948). *Los elefantes*. Recuperado de [https://historia-arte.com/obras/los-](https://historia-arte.com/obras/los-elefantes)
[elefantes](https://historia-arte.com/obras/los-elefantes)

Dalí, S. (1952). *Galatea de las esferas*. Recuperado de

<https://lacamaradelarte.com/obra/galatea-de-las-esferas/>

Del Puerto, C. (2012). España. Recuperado de

<https://elbazardelaretorica.blogspot.com/2012/01/espana.html>

Egea, P. (2020, 25 de julio). Galatea de las esferas: Un amor atómico. *Historia del Arte*. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/galatea-de-las-esferas>

Recursos de la Fundación Juan March. (s.f.). *Música y pintura: Conectar sentidos - Guía del programa, Obra 1*. Recuperado de

[https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musica-pintura-conectar-](https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musica-pintura-conectar-sentidos/guia/programa-obra1.html)
[sentidos/guia/programa-obra1.html](https://recursos.march.es/web/musica/jovenes/musica-pintura-conectar-sentidos/guia/programa-obra1.html)

Stewart, J. (2020, marzo 31). Art and Music. *Zimmer Stewart Gallery*. Recuperado de

<https://www.zimmerstewart.co.uk/post/art-and-music>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Victor Hartmann, dibujo de un cascanueces de árbol de Navidad.	14
Ilustración 2. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	15
Ilustración 3. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	16
Ilustración 4. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	17
Ilustración 5. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	17
Ilustración 6. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	18
Ilustración 7. Victor Hartmann, Il vecchio castello.	18
Ilustración 8. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	19
Ilustración 9. Ritmo de la danza siciliana. Elaboración propia.	20
Ilustración 10. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	20
Ilustración 11. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	21
Ilustración 12. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	21
Ilustración 13. Motivo de los niños. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	22
Ilustración 14. Motivo de la niñera. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	22
Ilustración 15. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	23
Ilustración 16. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	23
Ilustración 17. Ganado arrastrando un pesado carro.	24
Ilustración 18. Fragmento extraído de la partitura Cuadros de una Exposición de Mussorgsky.....	25
Ilustración 19. Victor Hartmann, Ballet de polluelos en sus cáscaras.....	26
Ilustración 20. La jirafa en llamas de Salvador Dalí (1937).....	30
Ilustración 21. Los elefantes de Salvador Dalí (1948).	32
Ilustración 22. Galatea de las esferas de Salvador Dalí (1952).	33
Ilustración 23. España (1938) de Salvador Dalí (1952).	34
Ilustración 24. Acorde inicial de La Jirafa en llamas (c. 1). Elaboración propia.	37
Ilustración 25. Acorde Transportado La jirafa en llamas (cc. 1-2). Elaboración propia.	38
Ilustración 26. Acordes Paralelos La Jirafa en llamas (cc. 4-5). Elaboración propia.	38
Ilustración 27. Textura armónica horizontal La Jirafa en llamas (cc. 6-7). Elaboración propia.	39
Ilustración 28. Planteamiento inicial interpolación. Elaboración propia.....	39
Ilustración 29. Resultados por voces cálculo interpolación. Elaboración propia.	40
Ilustración 30. Resultado final interpolación. Elaboración propia.	41
Ilustración 31. La Jirafa en llamas (c. 13). Elaboración propia.	41
Ilustración 32. Acorde derivado de la suma de los acordes B y C. Elaboración propia.	42

Ilustración 33. Tema principal en La Jirafa en llamas (cc.14-15). Elaboración propia..	42
Ilustración 34. La Jirafa en llamas (c.25). Elaboración propia.....	43
Ilustración 35. La Jirafa en llamas (c. 30). Elaboración propia.....	44
Ilustración 36. Motivo (0,1,5) La Jirafa en llamas (c. 1-2). Elaboración propia.....	45
Ilustración 37. Motivo (0,2,5) La Jirafa en llamas (c. 6-7). Elaboración propia.....	45
Ilustración 38. Tema principal La Jirafa en llamas (c. 14-15). Elaboración propia.....	46
Ilustración 39. Pitch-class (0,2,4) La Jirafa en llamas (c. 4-5). Elaboración propia.....	46
Ilustración 40. Esquema armónico (c. 32-35) en Galatea de las esferas. Elaboración propia.....	50
Ilustración 41. Escalas tonos enteros Galatea de las esferas (cc. 31-33). Elaboración propia.....	50
Ilustración 42. Sonoridad enlace A-B Galatea de las Esferas. Elaboración propia.....	51
Ilustración 43. Galatea de las Esferas (cc. 70-75). Elaboración propia.....	52
Ilustración 44. Galatea de las Esferas (cc. 31-35). Elaboración propia.....	53
Ilustración 45. Motivo ppal. 2ª sección Galatea de las Esferas (cc. 91-95). Elaboración propia.....	54
Ilustración 46. Modo 6 de transposiciones limitadas, O. Messiaen. Elaboración propia.....	55
Ilustración 47. Sucesión de acordes extraída del Modo 6 de T. I. de O. Messiaen. Elaboración propia.....	56
Ilustración 48. Los Elefantes (cc. 106-109). Elaboración propia.....	56
Ilustración 49. Los Elefantes (cc. 114-116). Elaboración propia.....	57
Ilustración 50. Los Elefantes (c. 120). Elaboración propia.....	57
Ilustración 51. Acorde final de Los Elefantes (c. 129). Elaboración propia.....	58
Ilustración 52. Tema ppal. Los Elefantes (cc. 106-109). Elaboración propia.....	58
Ilustración 53. Tema ppal. Los Elefantes (cc. 110-111). Elaboración propia.....	58
Ilustración 54. Tema ppal. Los Elefantes (cc. 110-111). Elaboración propia.....	59
Ilustración 55. Escala Acorde C de España (1938). Elaboración propia.....	61
Ilustración 56. Escala semitono-tono, de Olivier Messiaen. Elaboración propia.....	61
Ilustración 57. Acorde C en España (1938). Elaboración propia.....	62
Ilustración 58. Inicio de España (1938) (cc. 131-135). Elaboración propia.....	63
Ilustración 59. Inicio de España (1938) (cc. 136-139). Elaboración propia.....	64
Ilustración 60. España (1938) (cc. 140-141). Elaboración propia.....	64
Ilustración 61. Análisis conjunto de clases cc.146-149 España (1938). Elaboración propia.....	66
Ilustración 62. Análisis conjunto de clases tema B España (1938) (cc.150-155). Elaboración propia.....	67
Ilustración 63. Análisis conjunto de clases tema B España (1938) (cc.158-164). Elaboración propia.....	67

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Estructura general de Il vecchio castello. Elaboración propia.	20
Tabla 2. Estructura de Bydło. Elaboración propia.....	25
Tabla 3. Estructura de Ballet de polluelos en sus cáscaras. Elaboración propia.	27
Tabla 4. Esquema formal de Galatea de las esferas. Elaboración propia.	49
Tabla 5. Conjuntos de sonidos de los cc.147-149 en España (1938). Elaboración propia.	65
Tabla 6. Conjuntos de sonidos de los cc.178-179 en España (1938). Elaboración propia.	68

ANEXOS

Anexo 1. Composición propia. *Fantasía sobre Cuadros de Dalí.*

Fantasía sobre Cuadros de Dalí

para orquesta

*Cuatro cuadros sinfónicos
inspirados en pinturas
de
Salvador Dalí*

I. La Jirafa en llamas

II. Galatea de las Esferas

III. Los Elefantes

IV. España (1938)

Adrián Santularia

Plantilla

2 Flautas (2ª muta en Flautín)

2 Oboes (2º muta en Corno Inglés)

2 Clarinetes en Sib

2 Fagots

2 Trompas en Fa

2 Trompetas en Do

2 Trombones

Timbales

Arpa

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabajo



Fantasia sobre Cuadros de Dalí

I. La Jirafa en llamas

Inspirado en "The Burning Giraffe"
de Salvador Dalí

Adrián Santularia

Lento ♩ = 40

Flauta 1, 2
mp
a 2
1.
mp
pp
p

Oboe 1, 2
mp
a 2
p

Clarinete en Sib 1, 2
mp
a 2
1.
mp
pp
p

Fagot 1, 2
mp
a 2
1.
mp
pp
p

Trompa en Fa 1, 2
sord.
mp
pp
p

Trompeta en Do 1, 2

Trombón 1, 2
sord.
mp
pp
p

Timbales

Arpa
++||++||

Lento ♩ = 40

Violín I
mp
pizz.
f
arco
p

Violín II
mp
pizz.
f
arco
p

Viola
mp
pizz.
f
arco
p

Violoncello
pizz.
f

Contrabajo

Fl. 1, 2 *a 2* *mf* *p* *mf* *mf*

Ob. 1, 2 *a 2* *mf* *p* *mf* *mf* *6* *6* *6* *6*

Cl. 1, 2 *a 2* *mf* *mf* *5* *5* *5* *5*

Fg. 1, 2 *a 2* *p* *mf* *mf* *5* *5* *5* *5*

Tpa. 1, 2 *senza sord.* *mf*

Tpta. 1, 2 *a 2 con sord.* *mf*

Tbn. 1, 2 *senza sord.* *mf*

Tim. *mp* *f*

Ar. *p* *mf* *p* *mf* *1 1 1 1 1 1 1 1*

Vln. I *mf* *p* *mf* *f*

Vln. II *mf* *p* *mf* *f*

Vla. *mf* *p* *mf* *f*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *pizz.* *mf* *ff*

9

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1, 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

f

f

Fl. 1, 2
pp sub.
p 5

Ob. 1, 2
pp
p 1.

Cl. 1, 2
pp
p 1. 5

Fg. 1, 2
pp
p 5 *mp*

Tpa. 1, 2
pp

Tpta. 1, 2
 1. sord.
ppp 5
 senza sord.
pp

Tbn. 1, 2
pp

Tim.
pp

Ar.
fp *mp*

Vln. I
pp sub.
 div.
pp

Vln. II
 div.
pp sub.
 unis.
pp

Vla.
pp

Vc.
 arco
pp

Cb.
 pizz.
pp

16

Fl. 1, 2 *p* *mp* *p* *pp* *mf*

Ob. 1, 2 *pp* *mf*

Cl. 1, 2 *mp*

Fg. 1, 2 *pp* *mf*

Tpa. 1, 2 *pp* *mp*

Tpta. 1, 2 *pp*

Tbn. 1, 2 *pp*

Tim.

Ar. *pp* *mp* *mf*

Vln. I *pp* *p* *pp* *mp*

Vln. II *pp* *p* *pp* *mp*

Vla. *pp* *p* *pp* *mp*

Vc. *pp* *p* *pp* *mp*

Cb. *pp* *p* *pp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 16 through 24. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds, brass, strings, and piano at the top, and strings and double bass at the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature changes from 3/4 to 2/4 at measure 17, then to 4/4 at measure 20, and back to 3/4 at measure 23. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) features melodic lines with dynamic markings ranging from *pp* to *mf*. The brass section (Trumpet, Trombone, Tuba) provides harmonic support with *pp* dynamics. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass) plays sustained chords and moving lines, with the double bass featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The piano part (Ar.) is highly active, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings from *pp* to *mf*. Measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated at the top of the page.

20

Fl. 1 *mf* 5 7 5

Fl. 2 *mf* 6 6 7

Ob. 1 *mf* 6 7 5

Ob. 2 *mf* 5 7 5

Cl. 1 *mf* 5 6

Cl. 2 *mf* 6 5 5 6

Fig. 1 *mf* 6 7

Fig. 2 *mf* 6 3 7

Tpa. 1, 2

Tpa. 1, 2 *mf*

Tpta. 1, 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar. *f* 1 1 1 1 1 1

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf* arco

22

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1, 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

28 **rit.**

Fl. 1

Fl. 2 *p* *7* *6* *pp* (Fl. 2 muta en Flautín) **attacca**

Ob. 1

Ob. 2 *p* *6* *pp*

Cl. 1

Cl. 2 *p* *6* *7* *pp* *1.* *6* *7* *ppp*

Fg. 1

Fg. 2 *p* *5* *5* *pp* *5* *ppp*

Tpa. 1, 2 *pp* *ppp*

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar. *mp* *p* *f*

rit.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp* *pp* *ppp*

Vla. *pp* *pp* *ppp*

Vc. *pp* *pp* *ppp*

Cb. *pizz.* *mp* *p*



II. Galatea de las Esferas

Inspirado "Galatea of the Spheres"
de Salvador Dalí

Vivo $\text{♩} = 68$

Fltn. ³¹ mf 3 f 3 mf mf f mf 3 3 f

Fl. 1 mf 3 3 f p

Ob. 1, 2 mf f $a 2$ mf 3 f

Cl. 1, 2 mf $a 2$ 3 f $a 2$ 3 3 f

Eg. 1, 2 mf $a 2$ mf 3 f 3 mf p

Tpa. 1, 2 sfz $sord.$ mf

Tpta. 1, 2 $1. sord.$ sfz

Tbn. 1, 2 sfz

Tim. mf

Ar. f $+++|+|+$ $G\#$ $E\flat$

Vivo $\text{♩} = 68$

Vln. I f 3 3 f 3 p

Vln. II f 3 3 f 3 p

Vla. f 3 mf mf f

Vc. mf f f 3 mf p

Cb. pizz. f

[illegible]

46

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1, 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

p

pp

1. senza sord.

p

arco

pizz.

mf

mf

mp

pp

p

p

mp

51

Fltn. *f* *mf* *3* *3* *f* *mf* *f* *mf* *3* *3* *f*

Fl. 1 *mp* *mf* *3* *f* *3* *mf* *p*

Ob. 1, 2 *mp* *mf* *f* *a 2* *mf* *3* *f*

Cl. 1, 2 *mp* *mf* *a 2* *3* *f* *mf* *a 2* *3* *3* *f*

Fg. 1, 2 *mf* *mf* *3* *f* *3* *mf* *p*

Tpa. 1, 2 *sfz* *sord.* *mf*

Tpta. 1, 2 *mf* *1. sord.* *sfz*

Tbn. 1, 2 *sfz*

Tim. *mf*

Ar. *f* G# E

Vln. I *f* *3* *3*

Vln. II *f* *3* *3*

Vla. *f* *3* *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *f* *3* *mf* *p*

Cb. *pizz.* *f*

[illegible]

60

Fltn. *f* *mf* *f* *mf* *f*

Fl. 1 *f* *mf*

Ob. 1, 2 *mf* *f* *mf* *f*

Cl. 1, 2 *f* *mf* *f* *mf* *f*

Fg. 1, 2 *mf* *mf* *f* *mf*

Tpa. 1, 2 *sfz* *mf* *sord.*

Tpta. 1, 2 *sfz*

Tbn. 1, 2 *sfz*

Tim. *mf*

Ar. *f* *E♭G♯*

Vln. I *f* *mf* *f* *mf*

Vln. II *f* *mf* *f* *mf*

Vla. *arco* *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *mf* *f* *f* *mf*

Cb. *f*

64

Fltn. *p* *mp* *mf* 3

Fl. 1 *p* *mp* 3 3 *mf*

Ob. 1, 2 *mp* 3 3 *mf*

Cl. 1, 2 1. *mp* a 2. *mf* 3

Fig. 1, 2 *p* *sfp* *mf*

Tpa. 1, 2 1. senza sord. *mp* *sfp* *mf* *p*

Tpta. 1, 2 1. senza sord. *mp*

Tbn. 1, 2 senza sord. *mp* *sfp* *mf* *p*

Tim.

Ar. *p*

Vln. I *p* *mp* 3

Vln. II pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc.

Cb. *mp*

70

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1, 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *mf* 3

mp *mf* 3

mp *mf* 3

sfz *mp* *mp*

a 2 *mf* *mp* *mf* *mp* 3 3 3 3

p *f* *p* *f* *pp*

mp

arco *arco* 3 3 3 3

mp *mf* *mp* *mp* *mf* *mp*

[illegible]

81

Fltn. *f* *mf* *mp* *f*

Fl. 1 *f* *mp* *f*

Ob. 1, 2 *f* *mp* *f* *a 2*

Cl. 1, 2 *mf* *f* *a 2* *f*

Fg. 1, 2 *mp* *mf* *sfp* *f*

Tpa. 1, 2 *sfp* *mp*

Tpta. 1, 2 *mp* *f*

Tbn. 1, 2 *sfp* *mp*

Tim. *mf*

Ar. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf* pizz.

Vla. *f* *mf* *mf* pizz.

Vc. *f* *mf* pizz.

Cb. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra. Measures 81-85 are shown. Flute and Flute 1 play a melodic line with triplets and slurs. Oboe and Clarinet 1, 2 play similar lines. Bassoon 1, 2 play a lower line. Trombone 1, 2 and Trumpet 1, 2 play harmonic support. Timpani and Arco provide rhythmic and harmonic foundation. Violin I and II, Viola, and Violoncello play a melodic line with triplets and slurs. Contrabass plays a lower line. Dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano) and *sfp* (sforzando). Articulations include *pizz.* (pizzicato) and *mf* (mezzo-forte).

[illegible]

96

Fltn. *mf* *f* *mf*

Fl. 1 *mf* *f* *mp*

Ob. 1, 2 *f* *pp*

Cl. 1, 2 *mf* *f* *p* 1. *3*

Fg. 1, 2 *mp* *mf* *mp* *mf* *pp*

Tpa. 1, 2 *pp*

Tpta. 1, 2 *pp*

Tbn. 1, 2 *pp*

Tim. *mf*

Ar. *mf* *pp*

Vln. I *p* *3*

Vln. II *3*

Vla. *f* *mf*

Vc. *arco* *mf* *f*

Cb. *mp*

101

attacca

Fln.

Fl. 1

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1, 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *3* *p*

decresc.

pp *ppp*

arco *3* *mp* *p*

pp

(1.)

(Oboe 2 muta en Corno Inglés)

p



III. Los Elefantes

*Inspirado en "The Elephants"
de Salvador Dalí*

$\text{♩} = 45$

106

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1

C. Ing

Cl. 1, 2

Fig. 1, 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

mp

solo

3

1.

sul tasto

+++

114

Fltn. *mf*

Fl. 1 *mf*

Ob. 1 *f*

C. Ing *mf*

Cl. 1, 2 *f*

Fg. 1, 2 *mf*

Tpa. 1 *p* *mp*

Tpa. 2 *p* *mp*

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2 *f*

Tim. *fp* *f*

Ar. *mf*

unis. *mf* *3*

unis. *mf* *3*

mf

mf

arco *mf*

117

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1

C. Ing

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

a 2

mf

1.

2.

The musical score is arranged in a system of staves. The first system (measures 117-119) includes parts for Flute, Flute 1, Oboe 1, Clarinet in G, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Timpani, and Arpeggiator. The second system (measures 120-122) continues the same instrumentation. The third system (measures 123-125) includes parts for Flute, Flute 1, Oboe 1, Clarinet in G, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Timpani, and Arpeggiator. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, as well as triplets, slurs, and dynamic markings like 'mf' and 'a 2'.

120

Fltn. *mp* *p* *mp* *p*

Fl. 1 *mp* *p* *mp* *p* *solo* 3 *mp*

Ob. 1 *mp* *p* *mp* *p*

C. Ing. *mp* *p* *mp* *p*

Cl. 1, 2 *mp* *p* *mp* *p*

Fg. 1, 2 *mp* *p* *mp* *p*

Tpa. 1 *p sub.* *mp* *p* *mp* *p*

Tpa. 2 *p sub.* *mp* *p* *mp* *p*

Tpta. 1, 2 *p sub.* *mp* *p* *mp* *p*

Tbn. 1, 2 *p sub.* *sord.* *gliss.* *mp* *p* *mp* *p*

Tim. *p sub.* *gliss.* *p sub.* *gliss.*

Ar. *τ⁺ | + + + +*

div. sul tasto *ppp*

div. sul tasto *ppp*

div. sul tasto *ppp*

div. sul tasto *ppp*

pizz. *p*

124

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1

C. Ing

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

mf

ppp

127 *rit.* *attacca*

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1

C. Ing.

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Tpa. 1

Tpa. 2

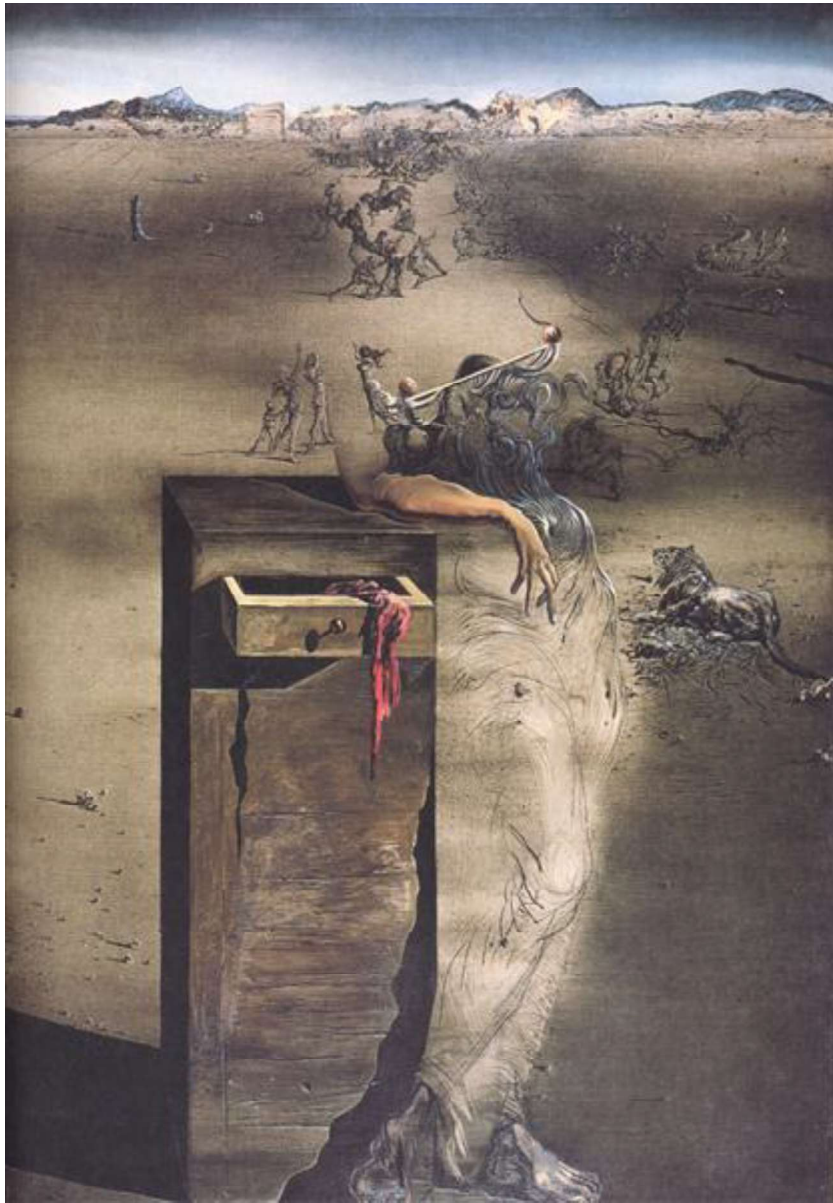
Tpta. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tim.

Ar.

rit. *attacca*



IV. España (1938)

Inspirado en "Spain (1938)"
de Salvador Dalí

Prestissimo ♩ = 150

130

Fltn. *mf* *fff* *p*

Fl. 1 *mf* *fff* *p*

Ob. 1 *mp* *fff*

Ob. 2 *f* *fff* *p*

Cl. 1 *mp* *fff* *p*

Cl. 2 *f* *fff*

Fg. 1 *mp* *fff* *p*

Fg. 2 *mf* *fff*

Tpa. 1 *ff* *p*

Tpa. 2 *ff* *p*

Tpta. 1 *ff* *p* *marcato* *mp*

Tpta. 2 *ff* *p*

Tbn. 1 *ff* *gliss.* *fff*

Tbn. 2 *ff* *gliss.* *fff*

Tim. *ff* *fff*

Ar. *ff*

Prestissimo ♩ = 150

Vn. I *mp* *fff* *p*

Vn. II *mf* *fff* *f* *pp*

Vla. *f* *fff* *pp*

Vc. *mp* *fff*

Cb. *f* *fff* *mp* *pizz* *p*

135

(aire)

Fltn. *fff* (aire)

Fl. 1 *fff*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Cl. 1 *f*

Cl. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *sord.* *sfz* *fp* *pp*

Tpa. 2 *sord.* *sfz* *fp* *pp*

Tpta. 1 *sfz* *marcato* *mf*

Tpta. 2 *fp* *pp*

Tbn. 1 *sfz* *fp* *pp*

Tbn. 2 *fp* *pp*

Tim. *mf* *ff*

Ar. *ff*

Vn. I *sul pont.* *pp* *ff*

Vn. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *sul pont.* *pp* *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

Fltn. Fl. 1 Ob. 1 Ob. 2 Cl. 1 Cl. 2 Fg. 1 Fg. 2 Tpa. 1 Tpa. 2 Tpta. 1 Tpta. 2 Tbn. 1 Tbn. 2 Tim. Ar. Vn. I Vn. II Vla. Vc. Cb.

1.

mf *ff* *mf* *ff* *mp* *ff* *p* *mp* *ff* *mp* *ff* *p* *mp* *ff*

arco sul pont.

1.

145 2.

Fltn. 1

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1

Tpta. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tim.

Ar.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

senza sord.

mf

ff

f

fff

ord.

to ord.

arco

37
149

Fltn. *mf*

Fl. 1 *mf*

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1 *marcato solo*
mf *f* *mf*

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1

Tpta. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tim.

Ar. *mp*

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.*
mf *mp*

37 3/4

149 3/4

157

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1

Tpta. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tim.

Ar.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

marcato

mf

f

[illegible]

172

Fltn.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpta. 1

Tpta. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

Tim.

Ar.

Vn. I

Vn. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

f

fff

arco

Fltn. 1
Fl. 1
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
Tpa. 2
Tpta. 1
Tpta. 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tim.
Ar.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Vc.
Cb.

Measures 179-184 are shown. Measures 179-180 are in 4/4 time, and measures 181-184 are in 2/4 time. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, and String sections. Measures 179-180 are in 4/4 time, and measures 181-184 are in 2/4 time. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Timpani, and String sections.

187

Fltn. Fl. 1 Ob. 1 Ob. 2 Cl. 1 Cl. 2 Fg. 1 Fg. 2 Tpa. 1 Tpa. 2 Tpta. 1 Tpta. 2 Tbn. 1 Tbn. 2 Tim. Ar. Vn. I Vn. II Vla. Vc. Cb.

The musical score for page 42, measures 187-191, features a variety of instruments and dynamic markings. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass) play a complex, fast-paced melody. The brass (Trumpet, Trombone) and percussion (Timpani, Arco) provide harmonic support. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The score includes many slurs, ties, and articulation marks, indicating a highly technical and expressive performance.

Measures 187-191 show a complex orchestral passage. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass) play a complex, fast-paced melody. The brass (Trumpet, Trombone) and percussion (Timpani, Arco) provide harmonic support. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The score includes many slurs, ties, and articulation marks, indicating a highly technical and expressive performance.

Fltn. *pp* *fff* cresc. *fff* (aire)

Fl. 1 *pp* *fff* cresc. *fff* (aire)

Ob. 1 *mp* *ff* *fff*

Ob. 2 *fff*

Cl. 1 *pp* *mp* *ff* *fff* (b)

Cl. 2 *pp* *fff* *fff* (b)

Fg. 1 *ff* *pp* *fff*

Fg. 2 *ff* *mp* *fff*

Tpa. 1 *ff* cresc. *fff*

Tpa. 2 *ff* cresc. *fff*

Tpta. 1 *ff* cresc. *fff* (b)

Tpta. 2 *ff* cresc. *fff* (b)

Tbn. 1 *ff* cresc. *fff*

Tbn. 2 *ff* cresc. *fff*

Tim. *ff* cresc. *fff*

Ar. *ff* *ff* *pp* *pp* A $\flat$ B $\sharp$ *fff*

Vn. I arco *ff* pizz. arco *ff* cresc. *fff*

Vn. II arco *ff* pizz. arco *ff* cresc. *fff*

Vla. *ff* pizz. *ff* cresc. *fff*

Vc. *ff* pizz. *ff* cresc. *fff*

Cb. *ff* arco *mp* pizz. *ff* cresc. *fff*