



LA MÚSICA Y LA PINTURA CUBISTA DE PABLO PICASSO Y GEORGE BRAQUE

Comunicació presentada en les VI Jornades AVAMUS de Musicologia /
Comunicación presentada en las VII Jornadas AVAMUS de Musicología

Cecilia García Marco

RESUM

La presència dels instruments musicals és nombrosa i significativa en totes les fases del cubisme. Analitzant l'evocació musical de la pintura cubista, aquesta es revela com *un impuls creatiu i un pont de coneixement* en aquesta revolució artística que transformà l'art del s. XX. En aquesta ruptura amb el passat de l'art, en la recerca d'un nou espai pictòric i una exploració sense límits d'un nou llenguatge pictòric, estan sempre present la música: en els volums, objectes, lletres i signes. La recerca pictòrica de P. Picasso i G. Braque els condueix a voler plasmar *la música* i transformar-la d'objecte mental a obra d'art. Estaven rodejats de música, i fins i tot G. Braque sabia tocar instruments musicals. Aquesta nova mirada musical és necessària per entendre la pintura cubista, i una vegada més reverenciar el paper decisiu de la música en altres camps de l'art. L'enfoc interdisciplinari fecunda les investigacions i gràcies a ell es donen profunds avanços d'altra manera impossibles. Enllaçar diverses disciplines ajuda a tindre una visió més profunda, àmplia i creativa.

ABSTRACT

The presence of the musical instruments is numerous and significant in all phases of the cubism. Analyzing the musical evocation of the painting of the cubism, it appears as a creative *impulse and a bridge of knowledge* in this artistic revolution that transformed the art of the 20th century. In this artistic rupture, in the search of a new pictorial space and an exploration limitless of a new language pictorial, always is present the music: in the volumes, in the objects, in the handwritings, and in the signs of the cubism. The pictorial search of Picasso and Braque drives them to represent the music and to transform it from a mental object to work of art. They were surrounded with music, and moreover Braque played musical instruments. This new musical look is necessary to understand the cubism painting, and to show also the decisive paper of the music in other fields of the art. The approach between the disciplines fertilizes the investigations. Without that approach the advances would be impossible. To connect diverse disciplines, helps to have a deeper, wide and creative vision.

RESUMEN

La presencia de los instrumentos musicales es numerosa y significativa en todas las fases del cubismo. Analizando la evocación musical de la pintura cubista, ésta se desvela como *un impulso creativo y un puente de conocimiento* en esta revolución artística que transformó el arte del s. XX. En esa ruptura con todo lo anterior en el arte, en la búsqueda de un nuevo espacio pictórico y una exploración sin límites de un nuevo lenguaje pictórico, están siempre presente la música: en los volúmenes, objetos, letras y signos. La búsqueda pictórica de P. Picasso y G. Braque les conduce a querer plasmar *la música* y transformarla de objeto mental a obra de arte. Estaban rodeados de música, e incluso G. Braque sabía tocar instrumentos musicales. Esta nueva mirada musical es necesaria para entender la pintura cubista, y una vez más reverenciar el papel decisivo de la música en otros campos del arte. El enfoque interdisciplinario fecunda las investigaciones y gracias a él se dan profundos avances de otro modo imposibles. Enlazar diversas disciplinas ayuda a tener una visión más profunda, amplia y creativa.

1. EL CUBISMO

Alexander Archipenko decía en un artículo publicado en la *Revista Internacional del Arte Moderno* en 1922 (Walther, 2006, p.25):

Cabe decir que el cubismo ha impuesto un nuevo orden mental frente al cuadro. El espectador ya no se deleita; el espectador interviene creativamente, reflexiona y crea un cuadro desde el momento en que se apoya en las características plásticas de los objetos esbozados como formas.

El cubismo que se inicia a principios del siglo XX, es sin duda uno de los lenguajes formales más importantes del arte y la primera gran revolución artística del cambio de siglo. Contaba Picasso (Ibíd.p.23): «Braque decía siempre que en la pintura lo único que cuenta es la intención. Y es verdad. Lo que cuenta es lo que se quiere hacer, no lo que se hace. Y en el cubismo lo que tuvo importancia fue sobre todo lo que se quiso hacer, la intención que se tuvo». Y en esa intención, en lo que se quiso hacer, encontraremos indicios de su entendimiento con la música.

2. EL CUBISMO TEMPRANO

El periodo del cubismo temprano comienza en 1906/07 (ya se percibe en el retrato de Gertrude Stein iniciado en París, amiga y coleccionista norteamericana de Pablo Picasso y en los dibujos que realiza durante el verano de 1906 en Gósol, pueblo de Lérida, preámbulo de *Las señoritas de Avignon*) y termina en 1909.

Después de haber conocido a P. Picasso en el invierno de 1907, Georges Braque se traslada a L'Estaque, pueblo cercano a Marsella, en la primavera de 1908. Y empieza a pintar una serie de paisajes inspirados en lo que contempla en L'Estaque recordando a Cézanne, tanto por su perspectiva libre y su uso del color, como por la fuerza y contundencia de las formas geométricas. Según Braque: (Ganteführer-trier, 2005, p.32) "Cézanne era más que una influencia, era una iniciación". Al plasmar esas formas geométricas siente la necesidad de establecer una relación entre ellas, que le conduce a la búsqueda de una nueva dimensión del espacio pictórico, característica del cubismo en todas sus fases.

En el cubismo temprano ya no encontramos un único foco de luz, un mismo objeto se ve desde distintos puntos de vista. Hay una simplificación de las líneas, y un interés por la forma y los volúmenes, desentendiéndose la obra de la representación espacial, las proporciones y los colores naturales.

El primer cuadro que encontramos de temática musical, la primera presencia de la música en el cubismo es el cuadro de G.Braque *El metrónomo*, 1908. Aunque no se trate de un instrumento en sí, es significativo que utilice el metrónomo como motivo central del cuadro. Ya que se trata de un objeto que se utiliza para medir el *tempo* en la ejecución de las obras musicales. Y también la presencia de la partitura es un claro ejemplo de que el pintor posee la visión de un músico ejecutante, de un instrumentista.

Después de los paisajes de L'Estaque de 1908 y de los paisajes de La Roche-Guyon que realiza en el verano de 1909, su obra se centra en la naturaleza muerta a partir del cubismo analítico. No encontramos más paisajes ya que entendía los objetos como más cercanos a su forma de indagar el espacio pictórico.

Fue G. Braque el primero en introducir objetos e instrumentos musicales y elevarlos a la categoría de elementos artísticos por primera vez en la Historia del Arte, objetos que en épocas pasadas no se tenían en cuenta. Ahora el instrumento es el único protagonista del cuadro, y de forma innovadora están tratados con un halo de *vida propia*. Como dijo Braque (Llorens T. y otros, 2002, p.31):

En aquella época pinté muchos instrumentos musicales, en primer lugar porque los tenía a mi alrededor, y en segundo lugar porque su plasticidad, su volumen, pertenecían al ámbito de la naturaleza muerta tal como yo la entendía. Ya me había encaminado hacia el espacio táctil, manual como prefiero definirlo, y el instrumento musical, en cuanto objeto, tenía la particularidad de que se le podía dar vida al tocarlo.

Braque se sentía muy cercano a los instrumentos y a la música (encontramos en esta foto de su estudio de 1911, una concertina, una bandurria, una guitarra, un violín y un arpa africana), encajaban en lo que él entendía y quería para su pintura. ¿Quizás la vivencia de querer plasmar los instrumentos en la pintura, es lo que le hace explorar el espacio manual? ¿Era esta búsqueda del espacio táctil, consecuencia de ese acercamiento a sus instrumentos, de querer transmitir lo que sentía al tocarlos? Y por tanto, ¿esta iniciada fragmentación en el cubismo, era el medio que encuentra para materializar en el lienzo esta atmósfera?

El cubismo camina hacia un nuevo orden mental del arte frente al cuadro. En esa búsqueda anida la música, como nos refleja a partir de este momento la masiva presencia de instrumentos en los cuadros cubistas de los dos pintores.

En el otoño/invierno de 1908/1909 los dos empiezan a



1. Braque, *El metrónomo*, L'Estaque, 1908. 41 x 33 cm, óleo sobre lienzo. Statens useum for Kunst, Kobenhavn.



2. Foto del estudio de G.Braque, 1911. Archivos Laurens

trabajar en paralelo, y se inicia el vínculo creativo que generará las innovaciones del cubismo. Como señalaba Braque (Ganteführer-trier, 2005, p.42):

«Los dos vivíamos en Montmatre, nos veíamos todos los días. Éramos en cierto sentido una cordada en las montañas». Todos los días Picasso al atardecer cuando no podía pintar, salía a dar una vuelta y lo primero que hacía era ver lo que estaba haciendo en ese momento Braque en su estudio, y después los dos solían acudir a las distintas galerías para descubrir las cosas nuevas que podían encontrar. Pero es obvio el papel de Braque como iniciador en la introducción de los instrumentos en el cubismo y de esta forma contagia a Picasso en cada fase del cubismo. Innovación que le copiarían, como bien explicó Braque en una carta fechada el 13 de noviembre de 1918 dirigida a su marchante Léonce Rosenberg (Llorens,T. y otros, 2002, p.32):

[...] No está de más recordar de vez en cuando que la palabra cubismo la pronunció por primera vez el jurado del Salón de Otoño ante mis cuadros y que si hemos visto una avalancha de mandolinas y de naturalezas muertas con instrumentos musicales, es porque han salido de mi estudio....En aquella época nadie hacía lo que yo, pero desde entonces cuantas cosas me han robado, hasta los más mínimos detalles [...].

2.1 ¿DE QUE INSTRUMENTO SE TRATA?

En los cuadros de Braque de esta etapa contemplamos un instrumento con fondo plano, forma piriforme y mango corto. No son mandolinas como sugieren los títulos designados con posterioridad, sino bandurrias como la que tiene Braque en su estudio. Ni tampoco se trata de un bandoneón como erróneamente se llama, sino de una concertina.

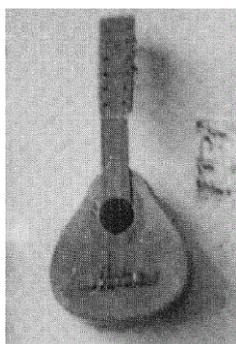


3. Braque, *Instrumentos musicales, L'Estaque*, 1908.
50 x 61 cm, óleo sobre lienzo,
colección privada.



4. Braque, *Mandolina y frutero*, 1909.
38 x 46 cm, óleo sobre lienzo,
colección actual desconocida.

La foto de abajo a la izquierda es un fragmento de la foto de su estudio en 1911, vemos claramente que ése era el instrumento que le servía de modelo para pintar.



Bandurria



El instrumento musical que encontramos en los cuadros de Picasso en esta época del cubismo temprano, es distinto. Se trata de un instrumento con fondo curvo, mástil más largo y forma almendrada, que reconocemos como el instrumento que tenía Picasso en su estudio: se trata de una mandolina. Él se siente más cercano a la figura humana, por ello sus instrumentos son tañidos por una muchacha, a diferencia de Braque que siempre pinta los instrumentos solos, como objetos de su total atención e inspiración.



5. Picasso, Mujer con mandolina, principios de 1909. 92 x 73 cm, óleo sobre lienzo, Museo del Ermitage



6. Foto del Estudio de Picasso, 1911, Archivos Picasso.

2.2 LA PARTITURA

Siempre encontramos en los cuadros de Braque la presencia de la partitura musical, será una constante en sus obras y también en años posteriores y en algunos cuadros de Picasso la encontraremos influenciado por Braque, como símbolo de un contenido o presencia vital.



Fragmento de *El Metrónomo* (figura 1)

2.3 ¿QUÉ OCURRE CON LAS PALAS DE LOS INSTRUMENTOS?

Las encontramos todas ellas dobladas, dejando entrever su parte posterior, como acercando el mango del instrumento al lienzo y así acercarlo al exterior y al espectador. Invitándonos a explorar el instrumento utilizando un punto de vista nuevo y cambiante del objeto: primero nos enseña el instrumento por su cara frontal y después la pala como si la viéramos por detrás o de perfil. La ruptura con el inmóvil y único punto de vista que encontramos desde el Renacimiento, nos llevará a lo que los críticos de arte denominan «visión simultánea». La unión de distintos puntos de vista de un objeto nos da más información de la que podríamos obtener con un único punto de vista, y al conocer más el objeto, nos adentramos en una imagen tridimensional del mismo, plasmado en un lienzo bidimensional.



Fragmento de la figura 7



Fragmento de *instrumentos musicales* (figura 3)



7. Braque, *Guitarra y frutero*, 1908.
73 x 60 cm, óleo sobre lienzo,
Hermann und Margrit Ruf Stiftung,
Kunstmuseum, Bern.

Como dijo Braque (Stangos, 1986, p.50): «Hay en la naturaleza táctil, un espacio que casi podría definir como manual». ¿Quería Braque que tocáramos esos instrumentos, que sintiéramos sus cuerdas al pulsarlas igual que hacía él con los instrumentos que poseía en el estudio? ¿Quería que experimentáramos esa atmósfera que crea la ejecución de una partitura? ¿La interpretación musical? Cuando pinta estos cuadros estaban pensando en la música si no ¿por qué los acompaña de una partitura?, ésta se erige en nexo de unión de todos los elementos que contiene la naturaleza muerta. Braque nos da muchas pistas sobre lo que pretendía hacer en su pintura. Sabemos a través de sus palabras y por los testimonios cómo se rodea de instrumentos y de música.

En la búsqueda de un nuevo espacio heredado de Cézanne, define el espacio de sus naturalezas muertas como manual. Sus palabras delatan que su mente está pensando de forma perceptible en el hecho de acariciar el instrumento: de pasar el arco por las cuerdas del violín, de rasgar las cuerdas de la bandurria o una mandolina, de mover el fuelle de la concertina. Todas ellas experiencias manuales, táctiles y repletas de expresión e inspiración. ¿Qué hay más manual e íntimo a la vez que tocar un instrumento, y así despertar emociones y afectos?

3. EL CUBISMO ANALÍTICO

El cubismo analítico data de 1909/1910 a 1912, se ubica el inicio de esta etapa en los cuadros que realiza Picasso en el verano de 1909, en Horta de Ebro (Tarragona), llamado Horta de San Juan a partir de 1910. En esta fase, los planos sólidos se quiebran y rompen los contornos del objeto, explotando en un juego que potencia y crea un nuevo lenguaje de volúmenes. Como si fluyera el espacio circundante sobre el objeto. En sus cuadros hay distintas fuentes de luz, el color pasa a un segundo plano y múltiples perspectivas de un solo objeto se descomponen en elementos pequeños, en elementos independientes y móviles de un todo.

Estos múltiples ángulos de visión de un mismo objeto, este ANÁLISIS, fue el origen de la denominación de este periodo por Juan Gris, pintor español que se unirá a los pintores cubistas hacia 1912 y se convertirá en portavoz y teórico del movimiento. Como confesó Braque a Dora Vallier publicado en «Le Peinture et nous» (Les cahiers d'art de 1934) (Ciscar i altres, 2006, p.297): «Cuando los objetos fragmentados aparecieron en mi pintura hacia 1910, era una manera de aproximarse más al objeto. En aquella época pinté muchos instrumentos de música, primero porque estaba rodeado de ellos y después, porque su plástica, su volumen entraban en el terreno de la naturaleza muerta como yo la entendía».

A consecuencia de anhelar ese acercamiento, Braque fracciona el objeto, ¿Cuál es la intención al aproximarse al objeto? ¿Se entiende que quiere entrar en el verdadero significado del instrumento musical, una materia que según él cobra vida al tocarla? Braque, entendía la naturaleza muerta como algo totalmente distinto a todo lo anterior, nada es inerte en ella. Utilizando la fragmentación, los distintos puntos de luz o la ruptura de los contornos de los objetos, consigue transmitir en la pintura la *vibración sonora* del objeto, plasma *el tiempo*. Evocando así el arte específicamente temporal, la música, el arte del movimiento. El objeto se expande, creando un dinamismo que trasmite vida, una atmósfera o un espacio con resonancias musicales. Como dice Eugenio Trías (p.884): «En ese movimiento que la música anuncia surge el tiempo, y con él un espacio donde alojarse el mundo mismo».

En este periodo del cubismo analítico Braque evoluciona hacia una mayor fragmentación, acercándonos a un entendimiento insondable de la verdadera identidad del objeto musical (motivo principal de sus cuadros): *su propia música*. Como dijo (Golding, 1993, p.92): «La fragmentación de los objetos...era una técnica para aprehenderlos más profundamente». El espacio pictórico se inunda de sonidos intangibles y fluidos interpretados por sus instrumentos musicales. Una dimensión temporal, intrínseca al objeto, donde los sonidos fluyen y las ondas sonoras todo lo envuelven. Como dijo Braque (Ciscar i altres, 2006, p. 69 y 87): «Lo que me atrajo mucho –y fue la dirección maestra del cubismo– era la materialización de ese espacio nuevo que yo sentía».

En este cuadro de la derecha, su primera obra con instrumentos de este periodo del cubismo, vemos claramente cómo la fragmentación de los volúmenes en el cuadro se inicia en el violín, en la parte inferior y se expande hacia fuera, como señalando que el origen de este estallido lo produce el sonido del mismo. Se origina en él y va recorriendo el cuadro desde abajo hacia arriba sin llegar a ocuparlo todo. Esta fragmentación en cambio será mayor en los cuadros posteriores. Al romperse la perspectiva bidimensional del violín, como dotándolo de vida propia, somos conscientes del espacio que surge con esta nueva representación; es como si percibiéramos sus notas y su vibración. Son los **cuadros musicales** de G. Braque.

Destaca en *Violín y paleta* (figura 8) la presencia en la parte superior y menos fragmentada de la *partitura musical* junto a la *paleta del pintor*, esa proximidad espacial en el lienzo nos habla de similitud y de simbiosis. Como reflejando de esta forma la unión de la pintura y la música: la partitura como soporte material de los tonos musicales y la paleta como soporte material de los tonos pictóricos.

Los ocre pálido, los verdes y los grises son las únicas diferencias cromáticas en este espacio pleno y móvil, resaltando el blanco sobre la **partitura**, elemento constante y protagonista de sus lienzos.



8. Braque, *Violín y paleta*,
París 1909/1910,
92 x 43 cm, óleo sobre lienzo,
The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York



Violín y jarra (1909-1910)



Violín y partitura (1911)



Piano y mandola
(1909-1910)

Los objetos van descomponiéndose cada vez más, conforme avanza el periodo analítico y caminan hacia una mayor simplificación. Al romper las formas y los contornos del instrumento, casi siempre un violín, fluyen y se confunden con aquello que más le preocupa: *el espacio*.



Violín y candelabro (1910)



El velador, (1911)



Violín y vaso, (1910-1911)

Braque dijo (Stangos, 1986, p.53): «La fragmentación me sirve para crear el espacio y el movimiento en el espacio: no puedo introducir el objeto más que después de haber creado el espacio». Lo primigenio era ese espacio o atmósfera, su técnica va evolucionando para plasmarlo. Esa es su preocupación como muchas veces dijo y el resultado es que sus cuadros crean cada vez más la sensación de eco, de resonancia musical. A través del instrumento y la partitura que convierte en protagonistas de sus lienzos, consigue con las nuevas fragmentaciones imbuirnos en esa evocación y presencia musical. Como define Mario de Micheli (2006, p.184):

Nació así una nueva dimensión del espacio pictórico... el sentido de una dimensión que excluía la idea del espacio material a favor de un espacio evocativo, verdadero, no ilusionista, en donde los objetos pueden abrirse, explayarse y superponerse trastocando las reglas de la imitación y permitiendo al artista una nueva creación del mundo según las leyes de su particular criterio intelectual [...].

En este cuadro (figura 9) al quebrarse de esta forma el violín parece expandirse hacia el espacio circundante, hacia el exterior, como transmitiendo su sonoridad. La luz refleja en la parte superior la partitura, la zona central, las partes sonoras del violín (cuerdas, cordal, puente, efes) y la punta del arco. Están iluminadas en blanco, como si lo único importante es que percibamos el sonido que emerge del mismo y se dirige hacia nosotros. Nos transmite una atmósfera envolvente y lírica, yo diría que musical. Transforma el objeto y el lienzo en una sensación: *la música*..



9. Braque, *Violin*,
1911,
73 x 60 cm, óleo sobre tela,
Museo de Bellas Artes de Lyon

3.1 LOS INSTRUMENTOS DE PICASSO Y BRAQUE

En *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)*, el fraccionamiento no ha sacrificado la forma figurativa del instrumento, ello permite distinguir sus formas de forma clara. Vemos que se trata de un instrumento con un mango más largo que la mandolina, la forma de la caja frontal es más alargada, con la parte final en forma rectangular y la posición del cordal es mucho más baja. Buscando pistas, para descubrir qué clase de instrumento se trata, encontramos este *laúd griego* entre las fotos del estudio de Picasso en el Boulevard de Clichy (realizadas entre 1910–1911, coincidente en el tiempo con las fechas en que pinta el cuadro), un instrumento oriental del que se sirve para realizar este cuadro, y distinto a la mandolina que también posee.



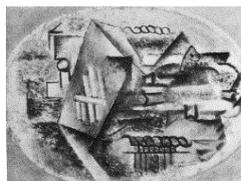
10. Picasso, *Muchacha con mandolina (Fanny Tellier)*,
París, primavera 1910,
100,3 x 73,6 cm, óleo sobre lienzo,
The Museum of Modern Art, Nueva York

Sabemos por las fotos de sus estudios que les gustaba rodearse de objetos e instrumentos exóticos. Hay que tener en cuenta, las largas estancias que pasaba Braque en los pueblos de L' Estaque o La Ciotat, en la Costa Azul francesa cerca de Marsella. A principios de siglo, la ciudad de Marsella era el puerto de entrada de todos los productos de las colonias que abastecían a Francia, la metrópolis. Una ciudad con mucha actividad comercial y gran diversidad cultural, donde se tenía fácil acceso a la artesanía, objetos e instrumentos musicales africanos y orientales. Que los pintores conocían los instrumentos africanos lo demuestran también estas fotos, comparando un instrumento que tenía Braque en su estudio en 1911 junto a esta otra foto más actual, y vemos que se trata claramente de un arpa africana.



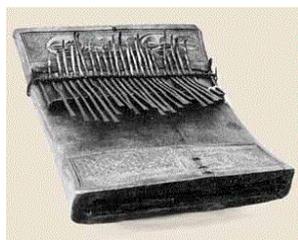
O también tenemos como ejemplo de la cercanía a estos instrumentos exóticos: este cuadro de la izquierda de Picasso, al que Zervos denominó con el título de *Pescados e instrumento negro*, al respecto Pierre Daix (1979, p.262) comenta en su catálogo de la obra de Picasso: «que ve claramente los pescados pero ¿el instrumento negro dónde está?».

Ante esta pregunta, sentí curiosidad por encontrar ese instrumento negro. Es evidente que cambiando la posición y realzando más sus dimensiones geométricas bajo la visión cubista, la similitud de las formas nos hace pensar que éste es el instrumento negro que cuestiona P. Daix.



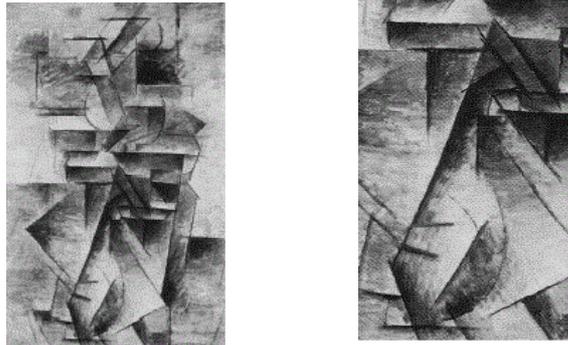
11. *Pescados e instrumento negro*
París, primavera de 1911,
27 x 16 cm, óleo sobre tela,
colección actual desconocida

Se trata de una *kalimba*, instrumento africano construido con calabaza y madera de algarrobo, en concreto este ejemplar de la foto de la izquierda procede del Zaire, es de principios del s. XX (de la misma época que el cuadro) y pertenece al Museo Luigi Piganini de Roma. Como vemos estaban rodeados de instrumentos. En todas las fases del cubismo encontramos sus huellas y su presencia.



3.2 LOS SIGNOS O CLAVES EN LA FASE ABSTRACTA DEL CUBISMO ANALÍTICO

Después de la estancia de Picasso en Cadaqués durante el verano de 1910, sin la compañía de Braque, entró en una fase más abstracta que determinó la introducción en sus cuadros de signos o claves que nos hablaban de objetos. Como dijo Picasso (Micheli, 2006, p. 196): «El arte abstracto no existe, siempre hay que partir de algo». Picasso durante su fase hermética recurre al instrumento en sus cuadros, acontece como el único elemento identificable, dentro de la ruptura de la forma homogénea y la discontinuidad de los contornos. En estos cuadros la mandolina es el punto de partida, es la clave.



12. Picasso, *Mujer con mandolina*, Cadaqués, 1910, 91,5 x 59 cm, óleo sobre tela.

Colección particular, Aquisgrán.

Una propuesta también con connotaciones musicales, como en este cuadro de arriba, *Mujer con mandolina*, 1910. Nos introduce con este recurso intelectual en el contenido del cuadro: una interpretación musical, una actuación, o una unificación entre la figura femenina y el instrumento, entre el objeto y el sujeto, que como veremos se fusionarán cada vez más en posteriores cuadros.

Braque, se impregnó de esta fase más hermética y abstracta de Picasso, e insertó en sus cuadros unos símbolos en **forma de caracol**, que representan la cabeza o voluta del violín. Una alegoría y atributo al instrumento más cercano a él, plasmado en todos sus cuadros de la fase analítica. Es destacable que ningún libro de arte, mencione o sugiera la existencia de estas *formas de caracol*, quizás porque era necesario el enfoque de un músico para descifrarlo. La misma mirada de Braque: la de pintor y músico. Las formas de la cabeza del violín van evolucionado, desde una forma más figurativa y robusta hacia una mayor simplificación de líneas y formas más livianas. Va transformado el mango y la cabeza o voluta del violín a una representación sólo de la voluta y de ésta a una forma de caracol. Braque con este signo tan simple nos manifiesta que en su pensamiento, está presente el instrumento no sólo como objeto sino también por su música, su sonoridad, y su atmósfera.



13. Braque, *Botella y vaso*, 1910 /1911, 24 x 35 cm, óleo sobre tela.

Colección privada, Schweiz

También en algunos cuadros de Picasso encontramos estas *formas de caracol*. Cuadros con una mayor fragmentación, donde percibimos la fusión e identificación entre el **sujeto** (músico) y **el objeto** (en este cuadro, el acordeón). Instrumento y hombre aparecen como un solo elemento, como si realizara con esa simbiosis la atmósfera y el **espacio** (para cuya conquista se suceden las innovaciones pictóricas) del cuadro: la música, los sonidos que flotan y cuyas ondas surcan el aire.



14. Picasso, *El acordeonista*, Céret, 1911

130 x 89,5 cm, óleo sobre tela,

Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York

4. EL CUBISMO SINTÉTICO

El cubismo sintético abarca desde 1912 hasta 1914, inicio de la Primera Guerra Mundial, el 2 de agosto

de 1914. Ese día, Pablo Picasso acompaña a A.Derain y G.Braque a la estación de Avignon para incorporarse a las filas del ejército francés. (Cabanne, 1982, p.37) «No volvimos a vernos» confiará melancólicamente años después Picasso a Kahnweiler, manager y amigo de Picasso y G.Braque. Claro que los amigos volvieron a verse después de la Primera Guerra Mundial, pero su amistad ya no fue la misma. Tal como el pintor preveía, el vínculo creativo del que surgió el cubismo se rompió en 1914. Y en diciembre de 1915 fallece Eva, su compañera desde 1912, cerrando una etapa de su vida artística. En este último periodo del cubismo, el objeto se sintetiza en su fisonomía esencial y esta síntesis tiene lugar con todas o algunas partes del objeto. Hay también un retorno al color, el cual se había limitado a partir del cubismo analítico a tonos ocre, y grises. Habían perdido el interés en reflejar el tono natural del objeto, por ello las obras del cubismo sintético vuelven a ser más legibles.

En este periodo se conciben nuevas técnicas en la pintura: como el *collage*, innovado por Picasso en la primavera de 1912 al introducir un elemento real en el cuadro y establecer una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto cualquiera. Teniendo ese pedazo de realidad un nexo con la vida cotidiana. Como veremos más adelante, la partitura musical fue protagonista de esta técnica. Y como el *papier collé*, innovado por Braque en Sorgues en septiembre de 1912, al introducir en el lienzo fragmentos de papel que primero imitaban la madera, material de los instrumentos. Y que se transforman en otro objeto distinto, en elementos del instrumento y se convierten en la realidad del cuadro. Entraremos en detalle en cada uno de ellos.

4.1 LA CANCIÓN

Aparece una nueva mujer en la vida de Picasso. Marcoussis, amigo de Apollinaire, vivía hacía 3 años con Eva Gouel conocida como Marcelle Humbert. Desde que Picasso y Fernande Olivier se mudaron al boulevard de Clichy la pareja se llevaba mal. Solían salir los 4 juntos hasta que un día Fernande le cedió el puesto a Eva, fue probablemente a principios de la primavera de 1912.

En una carta a su marchante desde Céret en 1912 le comenta (Cabanne, 1982, p.333): «...la quiero mucho y se lo escribo en mis cuadros». Por eso a partir de este momento escribirá en sus cuadros *Ma jolie* (mi linda). Las letras se plasman en sus lienzos como declaración de amor, pero también la partitura musical. Las letras no son sólo reflejo de un apelativo cariñoso sino de una evocación permanente a una canción, a una melodía francesa de moda en esa época (Cabanne, 1982, p.322): «Oh, Manon, ma jolie...mi corazón te dice buenos días». Se trataba de la canción que a los dos les evocaba su amor, su canción de enamorados.

Los signos que utilizaban los cubistas nos llenaban de referencias a la realidad. *Ma Jolie* es un referente a una melodía que los dos adoraban. En esos años de enamoramiento no aparece ninguna figura de mujer en su pintura ni retrato de Eva, pero Picasso confiere a esas simples letras tanta carga afectiva como interés estético.

En este lienzo las palabras van acompañadas de las líneas de un pentagrama, representando una partitura con las letras MA JOLIE.



15. Picasso, *Violín "Jolie Eva", Céret o Sorgues,*

1912

Óleo sobre tela, 60 x 81 cm

Staatsgalerie Stuttgart

Pero en este momento hay que mirar atrás y recordar cómo G.Braque introdujo *letras estarcidas* en su cuadro *El portugués* de 1911, letras GRAND BAL (Gran Baile), letras de algún cartel publicitario que contemplaría. Las letras introducen cierto tipo de realidad en el cuadro, es un recurso iniciado en el cubismo analítico y a partir de entonces está presente en los cuadros de los dos pintores. Pero Braque siempre introduce letras con referencia a la música.

En esta fase del cubismo sintético, es frecuente que Braque inserte letras en sus cuadros por ejemplo como MOZART (en Naturaleza muerta con violín, 1912), BACH (en Homenaje a J. S. Bach, 1912, 54 x 72 cm) (en Violín, 1912 / 1913), (en Bach 1912) o ARIA de BACH (de 1913, 62 x 46 cm, papier collé), DUO como en duo pour flûte (1911, 46x55 cm, óleo sobre lienzo), VALSE, de 1913 y ETUDE (en Etude 1912/ 1913), etc. ETUDE no es una palabra que nos evoque la música como pudiera hacerlo un aficionado, sino que conlleva una connotación muy clara a un "instrumentista". Percibida sólo por un estudioso del instrumento, debido a la cantidad de libros de estudios que tiene que trabajar cualquier persona que intenta dominar la técnica de un instrumento.

Las palabras que introducían en los lienzos, no se limitaban a tratarlas como añadidos ornamentales. Elegían aquellas que guardaban relación con el objeto mental o entelequia que quieren plasmar en el cuadro, de esta forma contribuían a lograr el realismo de su representación. Braque primero y después

Picasso empleaban palabras, letras y figuras como un elemento pictórico activo. Gracias a estas letras somos conscientes del espacio pictórico que existe entre el objeto representado y el lienzo, surge delante de nuestros ojos una conexión, de esta forma somos más conscientes de ella.

Nos acogernos a estos elementos, necesarios para descifrar y entender sus cuadros. Estas letras son signos o claves que nos permiten reconstruir un tema. Nos hablan de una realidad, una alusión o un pensamiento que se nos desvelan, por tanto, con connotaciones musicales. Las pinturas cubistas son referentes de una idea musical, eso querían plasmar.

4.2 LA PARTITURA

La partitura está presente ya en el cubismo temprano. Braque las pinta en todos sus cuadros con instrumentos musicales. Realzándola en un lugar importante, siempre con un foco de luz, en tonos blancos y como nexo de unión de todos los elementos en el lienzo. Con su relevante presencia y con el dinamismo y movimiento que surge desde ella expandiéndose al resto del cuadro como ocurre en *Violín y paleta* de 1909, nos quiere evidenciar cómo pictóricamente los sonidos surgen de ella. Y de esta forma consigue agrupar todos los instrumentos fragmentados. Al principio Picasso introduce la partitura influenciado por Braque, con las distintas técnicas a lo largo del cubismo; pero siempre presente en sus cuadros. Son innumerables las ocasiones que aparecen las cinco líneas del pentagrama como en el lienzo de abajo.



16. Picasso, *Instrumentos musicales*, 1913.
98 x 80 cm, óleo sobre lienzo,
Museo del Ermitage, Leningrado

Picasso convirtió *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, una pequeña pintura ovalada (27x34cm) en un *collage*, en un objeto artístico donde convivían distintos grados de realidad. Se proponía representar el asiento de una silla en el lienzo, pero la rejilla no es pintada sino recortada de un hule y pegada sobre el cuadro. Y por otra parte la realidad de un bodegón pintado siguiendo las ideas del cubismo analítico, pintándolo encima y alrededor de la rejilla. También las letras JOU (RNAL) que pertenecen al mundo de la tipografía, tan cercana al cubismo y por no hablar del cordel que hace de marco. Era el primer collage de la Historia del Arte. La silla de rejilla fue el punto de partida para la utilización directamente sobre el lienzo de objetos y materiales diversos. La incorporación física de elementos reales añadidos al cuadro es el origen del cubismo sintético. Picasso llevaba sus desafíos hasta los límites inimaginables.

En este momento de sus búsquedas y viendo las posibilidades del collage, su siguiente paso será introducir en lugar de notas pintadas un elemento real: **la partitura**. En otoño de 1912 hay una serie de cuatro cuadros, en los que hayamos insertadas *partituras musicales enteras* junto a otros tres cuadros con *fragmentos de partituras*. En los lienzos encontramos partituras musicales auténticas, se tratan de composiciones musicales editadas. Estos cuadros son analizados como *papier collés* ya que el violín está representado con fragmentos de papel, pero contiene al mismo nivel el lenguaje del collage. Nunca han sido examinados de esta forma.

Estamos hablando de una partitura musical como referente de una carga emotiva para aquel que conoce el lenguaje de la música. Como para el artista que elige la partitura de una canción porque supone una evocación personal a su vida y a sus sentimientos, y nos la presenta en el lienzo. De una manera muy clara establece en su pintura un referente musical para significar algo íntimo. Al inventar Picasso el collage introduciendo un objeto real en el cuadro, estableció así una comparación directa entre la consistencia del cuadro y la inmediatez de un objeto. Pero eso sí, no cualquier objeto, sino siempre aquel que tiene relación con su vida cotidiana. En esta serie de collages donde introduce partituras musicales auténticas, nos confirma que es habitual en su vida la Música.

No encontramos una referencia a ningún otro arte en momentos tan claves del cubismo, como vemos con la música. Se ha pasado de pintar las notas en el cuadro a directamente introducirlas tal como de verdad las encontramos al interpretar. Encontramos juntos el soporte de la música, la partitura, y el símbolo del instrumento, el violín.



17. Picasso, *Violín y partitura*,

1912

78 x 65 cm, papeles pegados sobre cartón.

Herederos del artista.

Esto nos conduce a examinar estos cuadros desde una innovadora perspectiva, *la relación entre los dos lenguajes: la música y la pintura*. E interpretarlos desde el nuevo enfoque de la *intertextualidad*, cuando una obra o texto nos remite a otra obra o texto desde formas diversas, en este caso en alusión a estructuras o sistemas musicales. Un enfoque no mencionado en ningún libro de arte. Considerando el *lienzo* como un texto, como un conjunto de signos sistemáticamente articulados y relacionados entre ellos, donde hay coherencia de unidad y límites diferenciados. Éste nos remite a otro texto que posee las mismas características, a la *partitura*. Y esta *intertextualidad* que descubrimos en este juego de papier collé y collage es *interartística*; ya que el Arte pictórico a través del lienzo como texto nos remite al Arte de la música a través de la partitura como texto.

En el lienzo titulado *Violín y partitura* (figura 17) encontramos insertada una partitura real: la cuarta página de la pieza *Trilles et Braisers* de 1905 compuesta por Desire Dihau, pieza musical de la "chanson française". Se trata de música más popular, el tipo de música que le gustaba a Picasso, algo impensable en Braque: ya que tenían gustos musicales distintos. Como menciona Federico Sopena (1982,p.44) la única música no popular que le gustaba a Picasso, era la melodía principal de *Petrouska* de Stawinsky estrenada en París en 1911, que solía tararear. En cambio, los referentes musicales de Braque son claramente otros, como nos desvelan a lo largo de sus obras todas las evocaciones a compositores como MOZART o BACH, pilares de la música culta, al introducir estas palabras en sus cuadros.

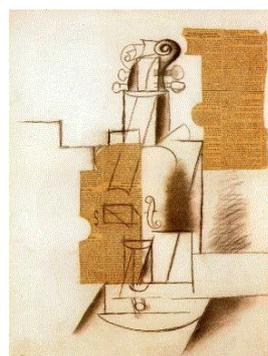
4.3 EL INSTRUMENTO

A principios de septiembre de 1912, durante la breve ausencia de Picasso de la localidad de Sorgues, donde ambos estaban pasando sus vacaciones; Braque inventa el primer papel pegado *Compotier et verre* (3 bandas de galón pegadas en el cuadro que imitan la madera). Supone la confirmación de que el cuadro es una superficie donde funcionan y actúan juntas unas materias óptimamente diferentes y una nueva prueba de que la grandeza de la pintura no reside en los pigmentos.

Se trataba de introducir fragmentos de papel que se convertían en otro objeto. Se empezó con introducir papeles que imitaban la madera, el material del que está elaborado el violín, y se pasó a introducir papeles de periódico que simplemente su color nos recordaba a la madera. Y de ahí a utilizar cualquier tipo de papel o recortes que simbolizaban los contornos y la forma del instrumento. Con esta técnica se representa sobre todo el violín, y en ocasiones la guitarra.

Para William Rubin, el cubismo analítico todavía mantiene muchas de las claves del ilusionismo (el sentido escultórico de los planos y el claroscuro) mientras que los papiers collés, en cambio, solucionarían inteligentemente la representación de objetos tridimensionales sobre una superficie bidimensional: los papeles, que por un lado sugieren sensación de planitud, también sugieren una cierta iluminación según sea claro u oscuro. La ambigüedad y riqueza de los distintos niveles de planitud y profundidad.

La evocación musical y la corporeidad de los objetos se refleja en este periodo a través de la incorporación de diversos materiales. Picasso toma conciencia de otro fenómeno: toda creación es metamorfosis cuando es al mismo tiempo lenguaje. A partir de 1913, los lienzos experimentales, generalmente austeros, van a desaparecer en provecho de un brillante juego plástico que permitirá a Picasso entregarse a todas las variaciones. Vuelve el color en todo su esplendor.



18. *Violín*,
1912.

62 x 47 cm , papeles pegados y carbón
sobre papel,
Museo Nacional de Arte Moderno, París

Canudo, amigo de Apollinaire (íntimo de Picasso), fundó una revista llamada *Montjoie* en 1913. Como portavoz del orfismo, al escribir sobre Stravinsky dijo (Golding, 1993, p.97): «Él participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso y espontáneo de otros». Los conocedores de la obra de I. Stravinsky no podemos dejar de ver la similitud. Aunque este artículo fue escrito en 1913, hay que tener en cuenta que Igor Stravinsky nacido en Rusia en 1882 estrena su obra *El pájaro de fuego* en 1910. Llega a París en 1911 y estrena en ese año su obra *Petrushka*, y el 29 de mayo de 1913 estrena en París *La Consagración de la primavera*. Este último estreno provocó un gran escándalo en París. Fue uno de los momentos claves en la Historia de la Música. Una auténtica revolución que marcó el nuevo rumbo de la música del s. XX.. Las anteriores obras son también de una gran novedad musical y ya eran escuchadas en París.

En ese momento histórico confluyen en París la revolución cubista y la rebelión sonora de Stravinsky. Una catarsis sonora a través de la ruptura de la métrica, de la polirritmia, la utilización de las disonancias, la supresión de la tonalidad, las nuevas posibilidades del timbre y el ruido... Al igual que en la música de Stravinsky, en la que mezcla elementos violentos para esa época, creando asimetría sin perder la estructura. Encontramos en la pintura que cada uno de los planos pintados del violín son una entidad disociada y definida con claridad por su color y textura. Era posible tratar el color como un elemento independiente de la composición, separando la forma del color, elementos dispares como ocurre en la música que iniciará el s.XX. De esta forma, la línea y el color podían servir a funciones distintas. Provocando diálogos basados en materiales o formas de orígenes y de contenidos diferentes o antagónicos.



19. Picasso, *Violín colgado en el muro*, 1913.

65 x 46 cm, óleo y arena sobre tela.

Kunstmuseum, Berna

En ese momento histórico confluyen en París la revolución cubista y la rebelión sonora de Stravinsky. Una catarsis sonora a través de la ruptura de la métrica, de la polirritmia, la utilización de las disonancias, la supresión de la tonalidad, las nuevas posibilidades del timbre y el ruido... Al igual que en la música de Stravinsky, en la que mezcla elementos violentos para esa época, creando asimetría sin perder la estructura. Encontramos en la pintura que cada uno de los planos pintados del violín son una entidad disociada y definida con claridad por su color y textura. Era posible tratar el color como un elemento independiente de la composición, separando la forma del color, elementos dispares como ocurre en la música que iniciará el s.XX. De esta forma, la línea y el color podían servir a funciones distintas. Provocando diálogos basados en materiales o formas de orígenes y de contenidos diferentes o antagónicos.

El estreno de la *Consagración de la Primavera*, provocó un enorme escándalo, no menos violento que el de las salas cubistas del Salón de los Independientes dos meses antes. Lo asombroso es que aquellos que protestaban no eran los mismos. ¿Cómo puede ser— se preguntaba Cocteau— que los violentos detractores de *La Consagración* no sean los adversarios del cubismo y viceversa? ¿puesto que en ambos casos se trata de un solo y mismo desafío: el de la modernidad? . Hay pues dos públicos diferentes uno del otro, cuando en realidad el escándalo no es más que uno, el arte moderno.

Cocteau sentiría durante toda su vida una intensa admiración (Cabanne, 1982, p.51): «Picasso es más que un prodigio, es un milagro, da vida a todo cuanto toca...Picasso y Braque son los grandes machos de la pintura de esta época fabulosa. El cubismo ha sido una encrucijada parecida a la que representa Stravinsky en música...Venía de una época femenina cuyo atractivo había que combatir. Ante la pregunta ¿Qué le aportó a usted la amistad de Picasso? , contestó Cocteau: Una descarga eléctrica».

5. CONCLUSIÓN

Este impulso creativo de Picasso y Braque en la pintura cubista nos transmite su búsqueda por plasmar lo sonoro en la realidad de la pintura, lo sensitivo en lo material, y lo temporal en lo táctil. Un desvelo por traspasar el plano meramente bidimensional del lienzo hacia una nueva sensibilidad del arte. Y así, quebrantando lo tangible de la tela y la corporeidad de los objetos plasmados, crean un nuevo y sensorial espacio pictórico. Transforman la pintura en algo espiritual e íntimo, en su verdadera esencia. Como dijo Juan Gris (De Micheli, 2006, p.188):

Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu...Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual.

Y qué mejor alimento para el espíritu que la música.

6. BIBLIOGRAFÍA

CABANNE, P. (1982): *Volumen II. La Metamorfosis (1912-1937)*, Madrid, Edita Ministerio de Cultura.

CISCAR, C. i altres (2006) : *Georges Braque, exposició del 16 de Març al 7 de Mayo de 2006*, Valencia, Ed. Institut Valencià d'Art Modern (IVAM).

- DAIX, P. i J. ROSSELET, (1979): *El cubismo de Picasso; catálogo razonado de la obra pintada, 1907-1916*, Barcelona, Ed. Blume.
- DE MICHELI, M. (2006): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, Alianza Editorial S.A.
- GANTEFÜHRER-TRIER, Anne (2005): *Cubismo*, Köln, Edición Taschen GmbH. Köln.
- GOLDING, J. (1993): *El cubismo: una historia y un análisis: 1907-1914*, Madrid, Ed. Alianza.
- LLORENS, T. i altres (2002): *Braque, exposición del 5 de Febrero al 19 de Mayo de 2002*, Madrid, Ed. Museo Thyssen-Bornemisza.
- RUBIN, W. (1991): *Picasso y Braque: La invención del cubismo*, Barcelona, Ed. Polígrafa.
- SOPEÑA, F. (1982): *Picasso y la Música*. Madrid. Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica.
- STANGOS, N. (1986): *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1986.
- TRÍAS, E. (2007): *El canto de las sirenas, Argumentos musicales*, Barcelona, Círculo de lectores, S.A.
- WALTHER, I.F. (2006): *Picasso. 1881-1973. El genio del siglo*, Köln, Edita Taschen GmbH. Köln.

OÏDES MEDITERRÀNIES, MÉS QUE UN PROJECTE PEDAGÒGIC

**Comunicació presentada en les VI Jornades AVAMUS de Musicologia /
Comunicación presentada en las VI Jornadas AVAMUS de Musicología**

Maria Salicrú-Maltas

RESUM

Oïdes Mediterrànies és un projecte de l'Associació de Creació Documental Mapasonor www.mapasonor.com que neix per a divulgar les músiques tradicionals de la conca de la Mediterrània i per a treballar la interculturalitat. Des de 2003, Mapasonor ha publicat una maleta pedagògica i quatre documentals de la sèrie i continua treballant per a editar nous materials que esdevinguin també una eina útil pel professorat. Aquest article resumeix la història del projecte i la seva futura projecció.

ABSTRACT

Oïdes Mediterrànies is a project of Mapasonor, Documentary Creation Association www.mapasonor.com that comes to spread the traditional music of the Mediterranean basin and to work for promoting interculturalism. Since 2003, Mapasonor has been producing a "pedagogical suitcase" and four documentaries of the same series and continues to work for publish new materials that can also become a useful tool for teachers. This article summarizes the history of the project and its future projection.

RESUMEN

Oïdes Mediterrànies es un proyecto de la Asociación de Creación Documental Mapasonor www.mapasonor.com que nace con el fin de divulgar las músicas tradicionales de la cuenca del Mediterráneo y para trabajar la interculturalidad. Desde 2003, Mapasonor ha publicado una maleta pedagógica y cuatro documentales de la serie y continúa trabajando para editar nuevos materiales que también puedan ser una herramienta útil para el profesorado. Este artículo resume la historia del proyecto y su futura proyección.