

La música y el color

Escribe: ALBERTO LONDOÑO ALVAREZ

Ya en un capítulo de mi obrita **De la música, la enfermedad y los perfumes**, traté sobre el discutido y hasta espinoso tema artístico-fisiológico relacionado con las posibles asociaciones que existen entre la música y el color.

La teoría de la relación entre el sonido y el color es natural, ya que la tendencia a crear una asociación entre estas dos clases de fenómenos es muy común; tanto, que todos los idiomas la registran. Cuando se habla de pintura se usan términos tales como "tonos" apagados y vivos, bajos y fuertes; en el lenguaje de la música se habla de cromático y coloratura (ambos significan la introducción de matices: el primero por el agregado de notas ajenas a la escala diatónica, el segundo por el agregado de pasajes decorativos a una melodía simple).

Whistler se tomó prestados de la música algunos de los nombres de sus cuadros, tales como "Nocturno" y "Sinfonía". Muchos otros ejemplos que omitimos, indican la afinidad entre los procesos y objetos de la vista y el oído.

Más aún, son comunes verdaderos ejemplos detallados de sinestesia (que consiste en la producción de una sensación de una clase por la imagen mental de una sensación de otra clase). Los sicólogos están familiarizados con el fenómeno de una impresión de color relacionada con palabras o letras. Los niños consideran a menudo ciertas cifras o nombres de personas o de los días de la semana, como si poseyeran un color característico. El poeta simbolista francés Rimbaud escribió un soneto, **Les voyelles**, en el cual dio a cada vocal un color, y otro poeta francés ha hecho lo mismo con un grupo completamente distinto de relaciones de color, ya que asociaciones como las mencionadas son totalmente subjetivas y ampliamente personales.

Un caso notable (relatado en el **Musical Times** de noviembre de 1890) pero quizás no suficientemente autenticado, fue el de una señora para quien las letras del alfabeto, así como las palabras, tenían su color, descubriéndose que la combinación de los colores de las letras daba el color de la palabra; así, por ejemplo, si la **a** era azul y la **l** amarilla (sus asociaciones de color no se dieron a conocer), la palabra "al" sería verde.

El libro de Galton **Inquires into human faculty** (1883), tiene comentarios interesantes sobre la naturaleza y el valor de asociaciones tales como las comentadas en este artículo. El primer intento de mostrar la analogía entre colores y sonidos es muy antiguo; ya lo intentó Ptolomeo, el famoso matemático, astrónomo y geógrafo alejandrino del siglo II.

Una forma de sinestesia que parecería ser enteramente subjetiva es la asociación de ciertas composiciones o aun de la obra total de algunos compositores con uno u otro color.

Wagenseil, en su libro sobre los **Maestros cantores** (1697), comenta que ellos conocían ciertas melodías tales como "La melodía roja de la tarde", "La melodía del aciano azul", "La melodía del ámbar negro", "La melodía de la piel amarilla del león", etc.

Se han citado casos en que una ópera entera tenía una asociación de esta clase para terminada persona (Aída y Tannhäuser, azul; El buque fantasma, un verde brumoso) y así sucesivamente. Ha habido personas que consideraban azul la música de Mozart, verde la de Chopin, la de Wagner "luminosa con colores cambiantes", esto último originado probablemente por los efectos generales de la armonía y orquestación cambiantes. El sicólogo Fiournoy dice que la música de Gounod evocaba una sensación de color violeta en un individuo y azul en otro, mientras que Beethoven producía una sensación de color negro en un tercero. Si en casos como estos las personas en cuestión demuestran conocer una considerable y variada porción de la producción total del compositor mencionado (es decir, si no están influídas por el conocimiento de solo una o dos obras del compositor con las cuales se sienten emocionalmente de acuerdo), deben ser consideradas, por supuesto, simplemente como víctimas de obsesiones fantásticas.

En 1923 el profesor Clarence G. Hamilton, ya fallecido, efectuó un experimento en el Wellesley College. Tocó ante un grupo de estudiantes el Impromptu op. 142 N° 3 de Schubert, que con-

siste en un tema y cinco variaciones, y les pidió que anotaran toda sugestión de color que les pasara por la cabeza. Es significativo que hubiera acuerdo general en cuanto a los tonos vivos o los tonos más suaves de cada variación, es decir, en cuanto al grado de luminosidad, pero no en cuanto a los precisos colores evocados.

Entre los músicos, el ejemplo más común de sinestesia es el que relaciona ciertos colores con el timbre de ciertos instrumentos. Aquí hay probablemente una uniformidad mayor entre los colores sugeridos.

En una reunión de la Musical Association en 1876, R. H. M. Bosanquet, distinguido hombre de ciencia e investigador del aspecto científico de la música, sugirió que con el fin de facilitar la lectura de las partituras orquestales, debían usarse distintos colores al imprimir los pentagramas de las diversas familias de instrumentos. "En lo que respecta a los colores, encontró notable conformidad entre los músicos, y sugirió el negro para las cuerdas y las voces, el rojo para cobres y timbales, y el azul para las maderas".

Probablemente la mayoría de los músicos actuales estaría de acuerdo en la adecuación de estas asociaciones, mientras que muy pocos aceptarían que hubiera una correspondencia asociativa en imprimir, por ejemplo, las cuerdas en rojo y los cobres en negro o azul.

Este principio no es, probablemente, de asociación directa y lo podemos analizar del siguiente modo: en la música, las cuerdas son relativamente sobrias desde un punto de vista emotivo, y los colores excitantes; dentro de los colores, el negro es sobrio y el rojo excitante. La vaga emoción general evocada igualmente por un sonido y una percepción visual sirven así para relacionarlos. Esta relación es pasada por alto a menudo, pero sin embargo existe. Una relación de este tipo yace probablemente en el comentario que Zolá hizo a Daudet (y la mayoría de nosotros admitiría que sintetiza una verdadera correspondencia entre un timbre y un sentimiento) de que "el clarinete representa el amor sensual, mientras la flauta encarna el amor platónico".

El famoso director Sir Dan Godfrey, en su **Memories and Music** (1924), incluye una tabla con la definición de los instrumentos de la orquesta y en una columna dio a cada uno un color: para él, la flauta era azul y el clarinete "de rosado a rojo vivo".

Hay muy pocos libros de orquestación que no hagan uso, por lo menos de vez en cuando, de sugerencias de color. El artículo de Sir Henry Wood sobre orquestación, publicado en el **Dictionary of Modern Music and Musicians** (1924), se titula "Colores y valores orquestales"; en la **Orchestration**, de Prout (1897), hay una sección sobre "La analogía de la orquestación y la pintura".

El **Traité d'instrumentation** (1843), de Berlioz, considera el arte de la instrumentación como "la aplicación de los distintos elementos sonoros para dar colorido a la melodía, armonía, ritmo", etc.

En alemán, timbre se dice **klangfarbe** (color-sonido) y un sinónimo inglés es "tone-colour".

Sabaneef, que ha escrito recientemente sobre este tema, da una lista de compositores en quienes la asociación entre color y sonido se sabe que ha sido débil (por ejemplo Schumann y Brahms) y otra de aquellos en quienes ha sido fuerte (por ejemplo Berlioz, Wagner, Debussy). Dice (y sus ejemplos en general lo confirman) que quienes son orgánicamente deficientes en "colorido" orquestal carecen en general del "oído para el color", mientras que quienes son fuertes en esto, generalmente lo poseen. (La opinión de Sabaneef sobre Brahms como orquestador quizá haya motivado protestas en algunos lectores).

Muchos músicos poseen asociaciones de color y tonalidad. Si estas asociaciones son en ellos tan constantes como parece, es difícil descubrir algún eslabón intermedio entre la emoción despertada por el color, por un lado, y por el efecto musical por el otro, tal como era posible en el caso del timbre. Se dice que Beethoven una vez dijo que el tono de Si Menor era "negro". A menudo hablaba impulsivamente, y no hay por qué dar mucha importancia a comentarios hechos al azar, que él mismo podría contradecir al día siguiente; pero suponiendo que deseaba que esta asociación fuera tomada en serio, se desearía saber si él la consideraba aplicable a cualquier música sin distinción de velocidad, ritmo o estilo y a todas las orquestaciones.

Vamos a hacer la lista de colores evocados por los tonos mayores en la mente de dos compositores rusos. Son interesantes, porque muestran una o dos correspondencias y algunas divergencias muy grandes:

Tonalidades	Rimsky-Korsakov	Scriabin
Do mayor	Blanco	Rojo
Sol mayor	Castaño dorado, brillante	Rosado anaranjado
Re mayor	Amarillo, soleado	Amarillo, brillante
La mayor	Rosado, claro	Verde
Mi mayor	Azul, zafiro, centelleante	Blanco azulado
Si mayor	Sombrío, azul oscuro	Igual que arriba
Fa sostenido mayor	Verde grisáceo	Azul brillante
Re bemol mayor	Crepuscular, cálido	Violeta
La bemol mayor	Violeta grisáceo	Color de acero
Mi bemol mayor	Oscuro, sombrío, gris azulado	Color de acero
Si bemol mayor	Igual al anterior	Violeta purpúreo
Fa mayor	Verde	Rojo

Es interesante notar algo que hacen resaltar estas listas, arregladas según el "orden de quintas". El esquema general en ambas listas es el siguiente: tonalidades con sostenidos, colores brillantes; tonalidades con bemoles, colores apagados.

En inglés **sharp** (sostenido) es también agudo, filoso, impetuoso, etc., y **flat** (bemol), blando, plano, llano, chato, triste, etc.

La única y verdadera correspondencia entre el sostenido y el color es, en realidad, que ambos son el resultado de vibraciones. Ya en 1810, Goethe en su **Zur farbenlehre** (Hacia un conocimiento del color), expresaba lo siguiente:

"Definiríamos de esta manera el error en que los escritores han caído al tratar de establecer esta semejanza: el color y el sonido no admiten ser comparados de ningún modo, pero ambos pueden referirse a una fórmula más elevada; ambos derivan, aunque cada uno por su lado, de una ley más alta. Son como dos ríos que tienen su origen en la misma montaña, pero que después siguen su propio curso bajo condiciones completamente diferentes, en dos regiones completamente distintas, de tal modo que a través de todo su curso no se encuentran dos puntos que puedan ser comparados".

No pretendo, ni por asomo, entablar o sostener una polémica sobre este tema. Simplemente, quiero revivir una cuestión que ha preocupado desde remotos tiempos al hombre que, en su complicada estructura emocional y síquica, no tiene barrera ninguna para manifestar de cualquier modo esa complejidad de su alma.