

Una transposición plástico-musical: el caso de “El triunfo de la muerte” de Otto Dix/Ezequiel Diz

Sylvia de la Torre¹

Universidad Nacional del Litoral - UNL

Verónica Pittau²

Universidad Nacional del Litoral - UNL

Resumen: El presente artículo intenta esclarecer el proceso de traducción de la plástica a la música en “El triunfo de la muerte”, obra musical para cuarteto de maderas y piano del compositor Ezequiel Diz³, basada en la pintura homónima del pintor Otto Dix⁴. La obra fue comisionada por el Ensamble Dix⁵. La misma fue compuesta durante 2012 y estrenada en julio de 2013 por dicho Ensamble y el pianista invitado Miao Liu. Se sabe que en el mismo estreno, se pudo registrar la única grabación que se dispone de la obra⁶. El análisis está centrado en las transferencias intersemióticas, fundadas en las tipologías de intercambio interartístico efectuados por la Dra. C. Cristiá⁷ y conceptos provenientes de la teoría literaria de G. Genette sobre transtextualidad.

Palabras-claves: Música; pintura; transferencias interartísticas.

¹ Es Profesora Nacional de Música, especialidad Educación Musical, graduada en el ISM, UNL, y se desempeña como Maestra y Profesora de Educación Musical en Nivel Inicial. Participa en proyectos de investigación acreditados en la UNL sobre la interrelación de las artes desde 2009 y ha presentado trabajos sobre el tema en distintos congresos, seminarios y jornadas. Correo electrónico: xipora@yahoo.com.

² Es Profesora nacional de música en la especialidad Armonía y Contrapunto y en la especialidad Educación Musical, egresada del ISM. Cursa el Doctorado en Artes con orientación en Música (cohorte 2009) en la UNC. Es Profesora asociada ordinaria en la cátedra Texturas, Estructuras y Sistemas del ISM y Profesora adjunta en la misma cátedra, en la Escuela de Música Danza y Teatro de la UADER. Es investigadora en el Proyecto CAI+D dirigido por la Dra. Cintia Cristiá. Correo electrónico: yppittau@gmail.com.

³ Ezequiel Diz (Rosario, Argentina, 1977) comienza sus estudios de música en forma autodidacta, continuándolos en la Escuela de Música de la Universidad Nacional de Rosario, graduándose en 2007. Su formación académica estuvo sustentada por reconocidos profesores de Rosario y Buenos Aires, entre ellos el maestro Gabriel Data y Jorge Fontenla. Su producción artística se encuentra íntimamente vinculada con la música clásica y el tango. Sitio oficial: www.ezequieldiz.com

⁴ Otto Dix: (Gera 1891-1969), pintor alemán, representante de la nueva objetividad y el expresionismo alemán.

⁵ Grupo instrumental oriundo de la ciudad natal de Otto Dix El Ensamble Dix está integrado por Andreas Knoop (flauta), Albert Pinquart (oboe), Hendrik Schnöke (clarinete) y Roland Schulenburg (fagot). Sitio oficial: <http://www.ensemble-dix.de/english/home.html>

⁶ El audio de esta interpretación está disponibles en youtube en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=dWTsV_9QnR4

⁷ Directora del proyecto CAI+D 2011 denominado: “La interrelación de las artes en los siglos XX y XXI: estudios de caso provenientes de la Argentina, revisión de instrumentos teóricos para su estudio y proyecciones a la didáctica de las artes”. Las autoras de este artículo forman parte del equipo de investigación.

Abstract: This article attempts to clarify the translation process of the plastic to music in "The Triumph of Death", musical woods quartet and piano composer Ezequiel Diz, based on the eponymous painting of the painter Otto Dix. The work was commissioned by the Ensemble Dix. It was composed in 2012 and premiered in July 2013 by this Assembly and the guest pianist Liu Miao. It is known that in the same release, it can record the unique recording of the work is available. The analysis focuses on the intersemiotic transfers, based on the types of exchange interartistic made by Dr. C. Cristiá and concepts from literary theory by G. Genette on transtextuality.

Keywords: Music; painting; interartistic transfers.

Generalidades sobre la pintura y el pintor

En el libro *"El Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último"* de Lorena Amorós Blasco, se menciona que al parecer "El triunfo de la muerte" de Otto Dix está inspirado en uno de los frescos del cementerio de Pisa. Investigando esta ruta, Luciano Bellosi⁸, identifica a Buonamico Buffalmacco, pintor italiano del siglo XIV, como el autor de tales frescos; hipótesis que ha sido confirmada por diversos documentos de archivo, que dan fe de la presencia de Buffalmacco en Pisa durante el año 1336.



Buffalmacco (1338-1339) fresco, cementerio de Pisa, Italia⁹.

Además existe un famoso cuadro de igual nombre de Peter Brueghel (S. XVI):

⁸ Historiador de arte italiano (Florencia 1936-2011).

⁹ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buonamico_Buffalmacco_001.jpg



“El triunfo de la muerte” (1562). Peter Bruegel (1525 - 1569). Óleo sobre tabla 117 x 162 cm. Museo del Prado, Madrid, España¹⁰.



Triunfo de la muerte (1934). Otto Dix (Alemania 1891-1969)
Óleo y temple sobre madera 180 x 178 cm. Galerie der Stadt, Stuttgart, Inv. 0-2733¹¹.

¹⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/El_triunfo_de_la_muerte

¹¹ <https://rostblog.files.wordpress.com/2010/10/otto-dix-triumph-of-death-1934.jpg>

La música: génesis y análisis comparativo.

Anteriormente mencionamos que la composición musical “El triunfo de la muerte” de Diz, fue encargada por el Ensemble Dix. Al respecto, el compositor menciona que fue menester conocer al artista plástico y seleccionar una de sus obras, la cual luego se convertiría en el vehículo inspirador de su creación musical. A continuación citamos al compositor describiendo cómo fue el encuentro con la obra del pintor y la selección de la pintura:

El encargo me generó un entusiasmo muy particular, ya que es la primera vez que escribo pensando en transmitir una imagen puntual. Me tomé un tiempo para conocer en profundidad a este artista; he leído sobre su vida y sobre su trabajo; en los primeros tiempos un poco desorientado de qué pintura elegir, hasta que ella apareció, la impresión fue tal, que no solo generé finalmente la obra, sino que nunca estuvo la posibilidad de elegir alguna otra. El hecho de que la muerte lleve una corona, me movilizó especialmente, y entendí subjetivamente que la idea del triunfo de la muerte tenía que ver, más con intereses bélicos-económicos que con procesos naturales de deceso, desde allí fue un intenso proceso de reflexión sobre cada personaje, que intento representar Dix¹².

La obra musical consta de cuatro movimientos; los mismos toman el nombre de uno o más componentes de la pintura.

- *Primer Movimiento - “La muerte”*
- *Segundo Movimiento - “El niño y los amantes”*
- *Tercer Movimiento - “El mutilado”*
- *Cuarto Movimiento - “El soldado”*

Desde el punto de vista general la obra es neoclásica porque posee cuatro movimientos con alternancia de tempo y carácter. El primero y el último de tempo rápido y carácter dramático, el segundo y tercero lentos. Por otra parte podríamos decir que se trata de una obra programática ya que la misma pintura oficia de programa. También es pertinente analizarla como un discurso cíclico; se perciben «ideas musicales» que se presentan en los primeros movimientos que luego migran al último;

¹² Diz, Ezequiel. E-mail. (29 de julio de 2013).

como así también «motivos musicales» que se van reiterando a medida que avanza el discurso. Este concepto cíclico, también se encuentra en directa relación con la pintura; si observamos en paralelo una y otra obra, los movimientos se desarrollan conforme a los componentes de la pintura, es decir, de un modo circular, en el sentido de las manecillas del reloj, que a su vez nos remite al ciclo de la vida humana.

Cabe señalar que ninguno de los cuatro movimientos tiene indicaciones de tonalidad, pero sí se pueden percibir claramente algunos centros tonales, sobre todo en el segundo movimiento. Otro aspecto a mencionar, es que los cuatro movimientos se encuentran en compás de 4/4.

Análisis morfológico musical

Estructura del Primer Movimiento: “La muerte” (79 cc)

INTRO	A (9 - 46)						A' (46 - 75)			CODA (75 - 79)	
Tempo lento Pulso = 50	Allegro Pulso = 120						Allegro Pulso = 120			Rall. / Lento Pulso = 65	
Tema (fg-pn) c. 1-4							Tema aum. (oboe)	Tema Fragment. / Imit.			Tema Fragment. (pn)
1 - 4	5 - 8	9 - 15	15 - 23	24 - 31	32 - 38	39 - 46	46 - 54	55 - 63	63 - 75	75 - 77	78 - 79

Referencia color amarillo¹³.

El título hace alusión al personaje central de la pintura: ‘la muerte’; elemento que no solo simboliza el horror, también representa el poder político y económico, a través de su gran corona, capa roja y guadaña empuñada en su mano.

¹³ El sombreado amarillo indica los momentos del movimiento en los que aparece el tema de la muerte.

El movimiento se inicia con una introducción de 8 compases, presentando desde el comienzo el tema que representa a la muerte en el fagot y piano. Su diseño es eminentemente cromático, no sobrepasa el ámbito de una octava –de hecho abarca una séptima mayor– pero utiliza todo el espectro cromático. Se expone duplicado en el registro grave del fagot y piano, utilizando los registros 0 al 2.

Tema de La muerte cc 1 -con levare- al 4 (solo fagot)



El tema vuelve a ser presentado por el oboe en los compases 46 al 51, aumentado y transpuesto a una 4ta aumentada ascendente.



La cuarta aumentada es un recurso muy utilizado en este movimiento, no solo como intervalo de transposición, también como efecto disonante en los acordes, saltos melódicos y ámbito de determinados diseños melódicos. Otro aspecto a destacar, es su carga simbólica: la muerte, el mal, el demonio.

En la introducción (c. 2 con levare al 4), los sonidos agudos, en arpeggio, formados por dos tritonos superpuestos, dibujan la sonrisa siniestra y brillante de la muerte, también representada en los sonidos duplicados a la octava de los compás 6 al 8 (mano derecha). Estos materiales serán recurrentes no solo en este movimiento, sino que aparecerán reiteradas veces en los siguientes.

A partir del compás 9 se produce un importante cambio de tempo (pulso = 120) y estilo; una estética tanguera al estilo Piazzolla, de carácter enfatizado por la división rítmica y fuertemente marcada del compás de 4/4 en 3+3+2 corcheas, se apodera del movimiento. Al respecto el compositor manifiesta:

Finalmente, he dejado que el “sabor” tanguero emerja con la naturalidad que mi pluma pueda dar, sin ningún esfuerzo apolíneo si se quiere, y he centrado mi esfuerzo en representar sonoramente mis impresiones, sin estar atento de que tan tanguero es o no, vale decir, confíe en mi oficio, finamente creo, he logrado expresar mis impresiones de diversas maneras y con variados recursos, que incluyen también materiales relacionados al tango¹⁴.

Recursos musicales utilizados en este movimiento:

Acordes disminuidos con séptimas mayores, menores con séptimas mayores y acordes consonantes pero sin funcionalidad armónica.

Intervalos disonantes de segunda menor, cuarta aumentada, tercera disminuida y sus inversiones: séptima mayor, quinta disminuida y sextas aumentadas.

Poliarmonías: es frecuente que la textura se separe en dos o mas componentes –textura por planos–, por ejemplo, en el compás 10, el piano realiza las notas Si-Do/Fa#-Sol, mientras que la mano derecha presenta en distintas posiciones un acorde

¹⁴ *Ibid.*

de Sol disminuido con séptima mayor, y las maderas un acorde de La menor con séptima mayor, (con las notas Re y Fa se completaría el total cromático).

Gran despliegue espacial, utiliza el registro total el piano de forma simultánea y sucesiva, ocasionalmente emplea los extremos en clusters. Los registros extremos del piano también poseen una carga simbólica en la obra, representando lo siniestro de la muerte en el grave y su sonrisa en el extremo agudo.

Uso de valores irregulares: tresillos, seisillos, septillos.

El trino, como clímax de un diseño ascendente, se reitera en siete ocasiones en este movimiento¹⁵: cc.12 | 19 |21-22 | 29 | 36-37 | 45 |62 | 74.

La imitación es un recurso que utiliza en toda la obra pero en este movimiento se destaca entre las maderas, tanto en la introducción (conformando un estrato textural acompañante del tema principal) como en el resto del movimiento. Generalmente se trata de imitaciones por movimiento directo con aumentación y/o disminución, al unísono o a intervalos de entrada variados; es frecuente la inversión de motivos temáticos, no así de temas completos.

La articulación más notoria es la que se da entre la introducción y el resto de la obra. En general predominan frases de extensión regular, que articulan por elisión o superposición de forma inmediata a un trino. Las articulaciones del piano en muy pocas ocasiones coinciden con las de las maderas.

El rango dinámico va desde *pianísimo* a *forte*.

Los sonidos 5 al 10 del tema de la muerte, aparecen en el piano, como momentos de articulación (cc. 15 y 32), también el comienzo cromático ascendente en semicorcheas se transforma en un motivo recurrente que es utilizado simbólicamente y sometido a la técnica de imitación, incluida la inversión.

¹⁵ Sin contar los trinos imitativos entre cl. fl. y ob. de la primera parte de la introducción y los que acompañan el segundo ingreso del tema completo, en el compás 46.

Estructura del Segundo movimiento: “El niño y los amantes” (53 cc).

Pulso = 70

	Si menor	la menor	Si menor	Sol menor
INTRODUCCION	A	B		CODA
El niño (pn. c.1 ss)	La amante (fg. c.10ss)	El niño	El amante (cl. c.33 ss)	El niño
1 - 5	6 - 24	24 - 31	31 - 47	47 - 52

Referencia de los colores¹⁶.

El movimiento comienza presentando el tema del niño en el piano (c.2 con levare al 5) con la indicación “tierno” (expresión que se repite cada vez que se retoma el tema); el mismo es expuesto a través de una melodía con diseño ascendente, duplicado a la octava, en los registros 4 al 6 del piano, con un acompañamiento que consiste en un acorde desplegado, ondulante, en Si menor.

El último compás de la introducción (c.6), realiza, de modo ascendente y en octavas, los principales sonidos la escala de Si menor con bajo en Fa#. Este elemento de articulación se repetirá cada vez que finalice una unidad formal de segundo nivel: cc. 5, 24 y 47.



Entre los compases 6 al 15, la superposición de dos diferentes diseños melódicos en la flauta y el clarinete, representa el encuentro de los amantes. Cuatro compases más adelante, se agrega un nuevo tema en el timbre del fagot con la

¹⁶ Los colores representan momentos temáticos representativos: celeste para el niño, rosado para la amada y verde para el amante.

indicación *Molto Espress.* (cc. 10 al 15 inclusive), material que presenta a la amada (personaje femenino del cuadro) ¹⁷.



En el compás 33, el clarinete ingresa con el tema del amante (personaje masculino), con la misma indicación de expresión (*molto Express.*).

En la mano izquierda del piano, registro 1, se expone un elemento cromático, extraño a la tonalidad de Si menor –polarizado en Do#–, de dos compases de extensión, con un enlace final –cromático, ascendente– que retoma los primeros cuatro sonidos del tema de la muerte del primer movimiento.

Simultáneamente, en la mano derecha, se despliega una secuencia de acordes, uno por compás, en el siguiente orden: Dm7, C7, Bb7maj, Am7, Bb, F7maj, E°7, que se reitera con la diferencia de que, finalizada la secuencia, se repite el acorde de semidisminuido sobre la nota Mi, abarcando un total de 16 compases.



(cc.11-13) La textura del piano con los acordes Bb7maj, Am7 y Bb. (mano derecha), una octava más aguda.

El compositor explica que su intención fue:

¹⁷ “Mi intención en este momento es crear la atmosfera textural en donde los amantes se encuentran. Y efectivamente es el tema del fagot la amante, compás 10 a 24, cuando se suma la flauta [c.16] también es parte de ella, y cuando el tema lo toma el clarinete, compás 33 a 37 es el amante, y lo mismo cuando aparecen la flauta (compas 37) el oboe (compas 38). Alternados por el niño [cc24-31]”. Diz, Ezequiel. E-mail. (29 de julio de 2013).

[...] La muerte aparece muy misteriosa y moleestamente personalizada con el piano tanto en su registro grave como en el agudo compases 8 a 23 y nuevamente, pero solo la mano izquierda compases 32 a 45¹⁸.

La aparición de “la muerte en su faceta horrorosa”¹⁹, está personificada por este ostinato, además de otro que se desarrolla en la segunda sección, entre los compases 31 y 32, ambos repitiéndose ocho veces.

El segundo ostinato consiste en la superposición de los sonidos Si y Fa#, en mano izquierda, con el siguiente ritmo: (3 + 2 + 3).



(cc.31-32) M.I.: quinta justa sobre Si, M.D.: acorde de Am.

Nuevamente la poliarmonía (la menor / si menor), representando el enfrentamiento entre el bien y el mal, la vida y la muerte. Según Diz:

Hay un solo lugar en donde la muerte no puede entrar, es en la representación del niño, vale decir, la fertilidad, la esperanza (comienzo del segundo movimiento cc. 6, 24 a 29 y por último en el c. 47 al fin). [...] También aparecen en el tercer movimiento [los elementos temáticos de la muerte] “El mutilado”, y en “El soldado”, lo hace de una forma muy reconocible, con su faceta de horror y su sonrisa²⁰.

Las maderas también anuncian el acecho de la muerte utilizando los primeros cuatro sonidos del tema de la muerte: motivo ascendente, cromático, que aparece en los compases 22, 28, 41, 45 y 47, he invertido en los compases 26, 30, 33, 35, 49-50.

El movimiento cierra su sonoridad con el tema del niño en Sol menor. Hay que destacar que la melodía no se cierra en Sol, sino que queda en suspenso sobre el segundo grado de la escala (c. 47 al 53).

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Diz, Ezequiel (29 de julio de 2013). E-mail.



Cabe destacar que es el único movimiento que, por perfilarse tonal, presenta un final disonante y no conclusivo, sobre el VI grado de Sol menor. La última nota del tema es disonante respecto al acorde final (Eb7), en relación de cuarta aumentada con la fundamental.

El rango dinámico va desde un pianísimo a mezzo-piano con indicaciones de carácter como “tierno” y “muy expresivo”, ubicadas en los comienzos de los temas del niño, y la pareja respectivamente.

Los tres centros tonales en los que se desarrolla el movimiento son menores. En el c. 6 y 29 se utilizan poliacordes, c.6: Bm + C#m y 29: Am + Bm. En ambas ocasiones los acordes son menores, a distancia de tono, distribuidos en mano izquierda y derecha del piano respectivamente, con duraciones largas y en momentos de articulación.

El acorde del c. 6 da lugar a un fragmento poli-tonal, entre los compases 8 y 23, donde se encuentran tres tonalidades: Si menor (en flauta y clarinete, luego oboe y clarinete, y a esto se le suma el tema del fagot), la mano izquierda del piano está en Do# menor y la mano derecha en Re menor, cada una en los registros extremos del piano.

El poliacorde del c. 29 (Am + Bm) da lugar a un fragmento bi-tonal: Am en las maderas y mano derecha del piano y Bm en mano izquierda.

Estructura del Tercer movimiento: “El mutilado” (44 cc).

Pulso 75

A	A'	A''		CODA
1 - 11	11 - 24	25 -29	30 - 39	40-44
1 - 7	17 - 21		30 - 38	42-44

Referencia de los colores²¹

Según el compositor este movimiento intenta describir “la desesperanza”, expresada a través de la imagen del `mutilado`:

Un personaje que es víctima y sobreviviente del horror, sin salida ni reposo, su mirada posada en la muerte, como indefenso [...] en este movimiento además de aparecer el motivo de la sonrisa de la muerte, hay un marcado uso del tritono, intervalo relacionado con lo maligno y además de generar un subjetivo sentimiento de opresión y angustia²².

Es el más corto de los movimientos, posee 44 compases. Una característica importante es el uso de indicaciones de expresión que son exclusivas de ciertos materiales temáticos: “*pp* como un susurro” e “hiriente”; con la primera, el compositor manifiesta que su intención es “expresar el lamento del mutilado” y se aplica a un estrato textural formado por una y hasta cuatro líneas que zigzaguean entre dos notas, con distinta densidad cronométrica y distancia: la flauta, en tresillo de corcheas, realiza intervalos de tercera disminuida; el clarinete, en semicorcheas, un intervalo de segunda mayor, mientras que el fagot, en corcheas, un intervalo de segunda menor (ver imagen a continuación). Este material aparece tanto en las maderas como en el piano. En ocasiones estos intervalos pueden invertirse (ver cc. 17-18 en el oboe: sexta aumentada).

La segunda expresión “hiriente” intenta describir el dolor y horror representado por el personaje de la muerte; idea enfatizada por un material temático que se destaca, formado por solo tres alturas: una segunda ascendente seguida de una cuarta justa descendente. Su ámbito no sobrepasa la cuarta. Este se presenta variado y transpuesto en algunas ocasiones, siempre en las maderas, un total de diez veces de principio a fin del movimiento.

En la siguiente imagen de la partitura podemos apreciar el tema en el oboe (c. 3-5)

²¹ Las secciones sombreadas con anaranjado, presentan el pedal de La en el piano. En la coda el pedal es duplicado en el fagot.

²² *Ibid.*

Fl.

Ob. *p hiriente* *pp como un susurro*

Cl. *pp como un susurro*

Fag. *pp como un susurro*

Pno. *f*

La presencia de valores irregulares como quintillos y septillos cromáticos ascendentes, persiguen, según el compositor, la intención de establecer “un nexco con la idea de «el soldado», estos leares cromáticos están presenten en el primero y último movimiento y se relacionan siempre con este personaje ejecutor de la guerra”²³.

El piano realiza un pedal sobre La y con dinámica *f* abarcando los registros 0 al 2. Por momentos se superpone el pedal con el tema de “la sonrisa de la muerte”, - presentado en el primer movimiento- (compases 6-11 14-16, 18-19, 29 y 42-44).

Pno. *pp*

En los compases 9 al 12 el piano presenta acordes arpegiados, aumentados y en segunda inversión sobre las notas Mib, Fa, Sol, La y Reb, en ocasiones estos acordes aparecen superpuestos y distribuidos en mano derecha e izquierda del piano (ver cc9-

²³ *Ibid.*

10, 12-13). Este material es muy similar al primer momento del tema de “la sonrisa de la muerte” del primer movimiento.



Cc9-10: M.D imita a M.I una 9na mayor ascendente, a un tiempo de distancia.

Se realizan además pasajes cromáticos, tanto en el piano como en las maderas, algunos de estos pasajes utilizan valores irregulares.

El pulso se mantiene estable en todo el movimiento: negra = 75.

El rango dinámico va desde piano a forte, éste último solo aparece asociado al pedal sobre La.

Estructura del Cuarto Movimiento: “El soldado” (109 cc)

Intro		A		B			Coda	
Enérgico negra = 125				Lento negra=60	enérgico Negra=125	Pesado Negra=7 5	negr a125	65-50- 65-50
		Niño ²⁴ (flauta)		Muerte (fagot)		Muerte (piano)	Soldado/Muerte	
1-5	6-24	25-35	36-67	68-70	71-95	96-99	100-3	103- 109

Referencias²⁵.

El IV movimiento es el más largo de todos, con una extensión de 109 compases. En este momento a través de la intensidad y la dinámica, el compositor:

²⁴ Compás 26 al 35.

²⁵ Compás 26 al 35.

[...]intenta recrear la “locura” y desborde de una situación de guerra, el personaje del soldado lo tomé en este caso también como una víctima, es un soldado raso, no de carrera, una persona común mandada a hacer algo que no es, vale decir, obligado a ser el macabro realizador de los intereses económicos (de) una minoría perversa, esta [imagen] me surge del hecho que la muerte lleve una ostentosa corona, y por otro lado es insoslayable las posturas políticas que Dix ha tomado a lo largo de su vida²⁶.

En la primer sección (hasta el c.24), la introducción comienza con dinámica *forte*, rápida, disonante e imitativa. El motivo que se reitera, una vez en cada una de las maderas, es un fragmento del tema de la muerte (sonidos 5 al 11), pero cuando, por último, lo toma el fagot, lo hace desde el comienzo del tema. (c.4, sonidos 1-11).

A continuación el septillo ascendente y cromático en semicorcheas²⁷, representa el rol del soldado, su labor como un eslabón ejecutor de la muerte. Se trata de un motivo corto que se presenta de forma imitativa a lo largo de la primera sección (c.6-18) sin interrupción; las imitaciones se dan exclusivamente en las maderas, por movimiento directo e invertido. Es importante destacar que este movimiento ascendente, en varias ocasiones, termina con una configuración melódico-rítmica que retoma los sonidos 5 al 11 del tema de la muerte, (los mismos que se utilizaron en la introducción), en otras ocasiones este fragmento es atacado sin la introducción previa del tema del soldado.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Este septillo cromático, ascendente y en semicorcheas, ya había aparecido en el I y III movimiento con iguales características.

Compases 7 y 8: Se observa el motivo de la muerte en la flauta (c.7) y clarinete (c.8), el motivo del soldado en clarinete (c.7) flauta y fagot (c.8), la inversión del motivo del soldado en oboe y fagot (c.7).

En la flauta se puede apreciar el tema del niño completo, en la tonalidad de Sol menor (al igual que en la última aparición del segundo movimiento) como contracara de la tragedia (compás 26 ss). Claramente aquí se aprecia una textura por planos. La línea melódica del niño no tiene relación alguna con los demás componentes de la textura.

Al respecto dice el compositor: "...está en la flauta el tema del niño, sobrevolando todo y con inmune horror, es como dar una esperanza dentro de la total desidia"²⁸.

Las siguientes secciones reiteran los mismos materiales que hasta aquí se han mencionado: el tema de la muerte, completo y fragmentado, su sonrisa y el soldado. Excepto el tema de la sonrisa, el resto suele aparecer en las maderas, el piano se reserva, además de la sonrisa, una serie de ostinatos melódico-rítmicos, generalmente con un rol de soporte armónico, acompañante y de articulación. Los ostinatos del piano suelen formarse agrupando 3+3+2 corcheas, en una frase de dos compases, lo que le da el estilo tanguero.

El rango dinámico va de *piano* a *forte*.

El tempo es muy rápido (pulso igual a 125), con un importante cambio desde el c. 68 al 70 (negra igual a 60) que coincide con el ingreso, en el fagot, del tema de la muerte en toda su extensión²⁹.

Este ingreso está acompañado de breves trinos sobre distintas alturas de una línea ascendente, en flauta, oboe y clarinete, tal y como aparece en los compases 1 al 4 de la introducción del primer movimiento, pero en un tempo apenas superior (50/60), sin el refuerzo melódico del piano y los acordes agudos y arpegiados del tema de la sonrisa.

²⁸ DIZ, Ezequiel: E-mail 2013.

²⁹ En "El soldado" aparece en forma ya muy reconocible, su faceta de horror y su sonrisa [Se refiere al tema de la muerte]. DIZ, Ezequiel, e mail 2013.

Luego vuelve a haber un cambio de tempo en el compás 96 al 99 (negra igual a 75), coincidente con una nueva aparición completa del tema de la muerte, pero esta vez en el piano, y, otra vez, en el mismo registro que en la introducción al primer movimiento, con los trinos ascendentes en flauta, oboe y clarinete y los acordes disminuidos de la sonrisa. La diferencia está en que esta vez el fagot está ausente y, tanto los acordes de la sonrisa como los trinos, se presentan en un registro más grave.

El tempo original del cuarto movimiento, se retoma en el compás 100, brevemente, ya que cambia la indicación a: “pesado, negra igual a 65” en el comienzo de la coda (c. 103), coincidiendo con un cluster del piano y un acorde de Re disminuido formado por las maderas. La coda termina en tempo lento (negra = a 50), acompañada de la indicación *molto rallentando* sobre un acorde de Sib mayor y el tema de la “sonrisa de la muerte” en el extremo agudos del piano.

En el compás 108, luego del calderón, otro cambio de tempo acompaña exclusivamente a este compás (negra = 65) para presentar en el extremo grave del piano, y por última vez, el giro melódico característico del tema de la muerte, esta interpolación del tema nos remite al final del primer movimiento (c.78), donde el tema aparece con el mismo tempo, timbre y registro, aunque no altura, cerrando y enlazando de alguna manera el cuarto con el primer movimiento, reforzando la concepción cíclica, tanto del cuadro como de la obra musical.



Compases finales (107-109)

Como vemos, el tema de `la muerte´ y su `sonrisa siniestra´, se anuncian reiteradas veces a lo largo del movimiento. La obra cierra su sonoridad con estos dos materiales, acentuando y haciendo alusión al título de la pintura de Otto Dix, “El triunfo de la muerte”.

Análisis comparativo - traducción plástico-musical:

A continuación analizaremos cada uno de los movimientos en relación con los componentes de la pintura. Basándonos en las cinco tipologías de intercambio propuestas por la Dra. Cristiá, podríamos decir que la obra responde a cuatro de las mismas:

- **Evocación / Nivel metafórico o emocional;** cada uno de los personajes de la pintura adquiere una caracterización musical concreta; esto se evidencia al establecer indicaciones de expresión que remiten a las situaciones de la pintura. Por ejemplo: en el segundo movimiento, “*El niño y los amantes*”, la indicación «tierno»; en el tercer movimiento, “*El mutilado*” la terminología «*como un susurro*» e «*hiriente*».
- **Elementos constitutivos / Nivel del material,** el compositor recurre a la selección tímbrica y la utilización del registro grave y agudo para representar la temática principal de la pintura, «la muerte y su sonrisa siniestra». La selección de alturas como material melódico y armónico, como la escala diatónica y acordes consonantes para el movimiento “El niño y los amantes”; escala cromática y acordes disonantes para los tres movimientos restantes. Vale recordar aquí la importancia del uso simbólico del tritono.
- **Forma o estructura / Nivel morfológico (micro o macroforma / relaciones de simetría o asimetría, articulaciones internas).** El compositor estructura su discurso eligiendo la forma cíclica para plasmar el acecho de la muerte en los personajes de la pintura, exceptuando al niño. Esto se evidencia en la reiteración del diseño melódico que representa a `la muerte´ con su `sonrisa siniestra´. Estos dos

materiales aparecen en todos los movimientos, especialmente en el último. Al respecto podemos citar al mismo compositor, fundamentando la organización estructural de su discurso:

Lo que más ha marcado del orden fue pensado a priori de la composición, la idea de empezar con la muerte, y terminar con el soldado, interpretado este último, en parte, como instrumento de acción de la muerte, esta impresión me la ocasionó el hecho de que se sitúe debajo de la guadaña³⁰.

Reafirmando aún más esta idea, también menciona: “los movimientos son puramente descriptivos y tal cualidad cincela la forma, el último movimiento reúne la totalidad [de la] atmósfera de la pintura”³¹.

- **Concepto / Nivel conceptual.** En este nivel el compositor se manifiesta a través de los títulos dedicados a cada movimiento; los cuales nos remiten a los componentes de la pintura.

Para finalizar este análisis comparativo o traducción plástico-musical, y en relación a todo lo expuesto hasta aquí, es evidente que Diz describe con música cada uno los componentes de la pintura; expresándose a través de la tímbrica, desde los coloridos sonoros en registros graves y agudos, con descripciones musicales destinadas a los principales personajes de la pintura y a expresiones concretas: angustia para el mutilado, ternura para el niño.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto y estableciendo un paralelo con la teoría literaria de Genette, podríamos fundamentar, que se trata de la segunda categoría de la transtextualidad, denominada paratextualidad. El autor define paratextualidad como las “relaciones menos explícitas que un texto mantiene con otros textos de su periferia”³². En este caso serían los personajes del cuadro con cada uno de los movimientos de la obra musical.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Genette, G. (1989): *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, Madrid, Alfaguara, p. 11

Conclusión

A través del análisis presentado, hemos podido comprobar que los puntos de encuentro entre la pintura y la música son relevantes y evidentes; que la obra musical de Diz es susceptible al análisis intersemiótico; que es factible emplear cuatro de las tipologías aportadas por la Dra. Cintia Cristiá, como así también establecer una aproximación a la teoría literaria de Genette haciendo uso de una de sus categorías sobre transtextualidad.

Por último, es pertinente destacar que más allá de la juventud del compositor, ha logrado una obra musical en donde es innegable la traducción o transposición de la pintura al discurso musical de una manera sólida y consistente.

No está en discusión que su obra puede prescindir de la pintura; el hecho de que esté basado en un cuadro no le quita valor musicológico. Ambas expresiones son perfectamente válidas por separado, pero es la íntima vinculación interartística lo que permite a ambas obras adquirir su más pleno sentido.

Referencias

AMOROS BLASCO, Lorena (2005): *El Abismos de la mirada*. La experiencia límite en el autorretrato último. Murcia, Cendeac.

CORRADO, Omar: (1992) “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical” *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe, Centro de Publicaciones UNL.

CRISTIÁ, Cintia: (2010) *Intercambios entre música y pintura: creación, reflexión y pedagogía*. Santa Fe: UNL, CEMED.

CRISTIÁ, Cintia: (2010) *Relaciones entre la música y las artes plásticas*. Teoría, praxis y herramientas metodológicas. Apuntes del curso de posgrado dictado durante octubre/noviembre de 2010 en el Instituto Superior de Música de la UNL.

DIZ, Ezequiel: e-mail. 29 de julio de 2013

DIZ, Ezequiel: *El triunfo de la muerte*. (Partitura) Publicado en la editorial Gebrüder Stark-Musikverlag Leipzig Alemania.

GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid, Alaguara, Tr.: Celia Fernandez Prieto