

**LA CREACIÓN MUSICAL DE  
MAURICIO SOTELO Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ:  
CONVERGENCIA INTERDISCIPLINAR  
A COMIENZOS DEL SIGLO XXI**

**PEDRO ORDÓÑEZ ESLAVA**

**TESIS DOCTORAL**



**DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**DIRECTORA**

**DRA. GEMMA PÉREZ ZALDUONDO**

**CO-DIRECTOR**

**DR. GERMÁN GAN QUESADA**

**GRANADA  
JUNIO 2011**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Pedro Ordóñez Eslava  
D.L.: GR 4535-2011  
ISBN: 978-84-694-6256-0



UNIVERSIDAD DE GRANADA

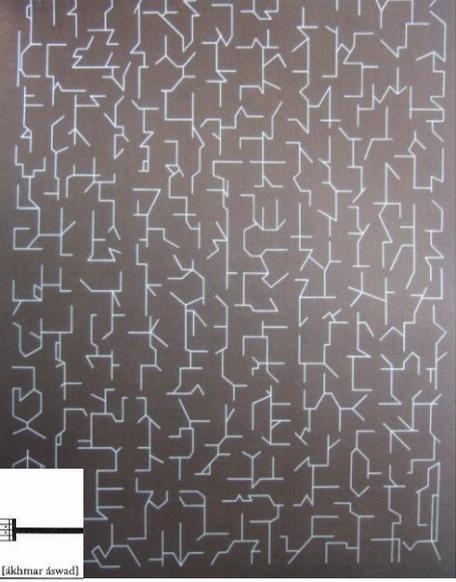
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

**LA CREACIÓN MUSICAL DE  
MAURICIO SOTELO Y JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-VERDÚ:  
CONVERGENCIA INTERDISCIPLINAR  
A COMIENZOS DEL SIGLO XXI**

*cantando, come 'cante hondo'*



*mp intimo*



*p* *mp*

AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswad]  
bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta  
geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswad]  
bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta  
geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

**TESIS DOCTORAL**

Pedro Ordóñez Eslava

**Bajo la dirección de la Dra. Gemma Pérez Zalduondo  
y el Dr. Germán Gan Quesada**

**GRANADA  
2011**



*A mi padre, in memoriam*



*Do you ever dream, Forrest,  
about who you're going to be?*

*Who I'm going to be?  
Aren't I going to be me?*



## Índice General

Agradecimientos	IX
<b>Resumen / Résumé</b>	<b>XI</b>
<b>Introducción</b>	<b>1</b>
1. Justificación del tema	1
2. Estado de la cuestión	4
2.1. La música española de la segunda mitad del siglo XX	4
2.2. El estudio de la convergencia interdisciplinar en la historiografía musical	8
3. Objetivos	18
4. Fuentes	19
4.1. Naturaleza de las fuentes	19
4.2. Principales centros de documentación visitados	20
5. Metodología	22
5.1. Introducción	22
5.1. El análisis del vínculo interdisciplinar	23
6. Estructura de la tesis	32
<b>Introduction</b>	<b>34</b>
<b>1. La convergencia interdisciplinar: actitudes estéticas y casos particulares</b>	<b>53</b>
1.1. Introducción	55
1.2. La convergencia interdisciplinar en la creación musical del s. XX	60
1.2.1. Blanco sobre blanco: John Cage	61
1.2.2. Espacio y trazo en Luigi Nono	63
1.2.3. Morton Feldman y la abstracción	66
1.2.4. Salvatore Sciarrino: sobre la materia sonora	69
1.2.5. El caso español	70
1.2.5.1. La Generación del 51	71
1.2.5.2. Hacia la actualidad	76
1.3. Dimensiones musicales en la creación plástica	79
1.3.1. La conciencia temporal en la obra de arte	80
1.3.2. La partitura como objeto artístico	91
1.3.2.1. Earle Brown	92
1.3.2.2. El salto a Europa: Sylvano Bussotti <i>et al.</i>	94
1.3.2.3. El caso español. Joan Brossa	98
<b>2. Interdisciplinariedad en la creación musical de Mauricio Sotelo entre 2003 y 2007</b>	<b>103</b>
2.1. Introducción	105
2.2. Trayectoria biográfica	107
2.3. Análisis bibliográfico	111
2.4. La obra musical de Mauricio Sotelo hasta 2003: rasgos estilísticos y estéticos	121
2.5. Comentario analítico de las obras objeto de estudio	124

2.5.1. <i>Chalan - Wall of light earth</i> (2003)	125
2.5.2. <i>Wall of light red – für Beat Furrer</i> (2003-2004)	138
2.5.3. <i>Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono</i> (2005)	143
2.5.3.1. Comentario analítico	143
2.5.3.2. Excurso poético: los versos de G. Ungaretti, F. G. Lorca y J. Á. Valente en la creación de Mauricio Sotelo	153
2.5.4. <i>Wall of light sky</i> (2005-2006)	160
2.5.5. <i>Wall of light black – for Sean Scully</i> (2005-2006)	167
2.5.6. <i>Night</i> (2007)	178
2.6. Consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas	183
2.6.1. El pensamiento musical de Sotelo desde sus textos	183
2.6.2. Recursos de la propuesta musical de Sotelo	191
2.6.2.1. Altura	191
2.6.2.2. Intensidad	198
2.6.2.3. Timbre	202
2.6.2.4. Duración	206
2.6.3. Oralidad y memoria en la creación de Mauricio Sotelo	211
2.6.3.1. Asunción conceptual	211
2.6.3.2. Asunción práctica: lo flamenco	219
2.7. La propuesta plástica de Sean Scully	227
2.7.1. Introducción	228
2.7.1.1. <i>Cursus vitæ</i>	228
2.7.1.2. Revisión bibliográfica	230
2.7.2. La dimensión temporal en la creación plástica de Sean Scully	238
2.7.2.1. Horizontalidad y verticalidad: <i>Walls of light</i>	243
2.7.3. Conclusiones	248
2.8. Mauricio Sotelo y Sean Scully. Análisis de un vínculo interdisciplinar	248
2.8.1. Categoría estética en Scully: asunción de un pensamiento artístico	249
2.8.2. <i>Poiesis</i> . Hacia la definición de un terreno conceptual compartido	251
2.8.2.1. La dimensión temporal y sus cualidades	253
2.8.2.2. La conciencia del límite	255
2.8.3. Instante gráfico o neutro. La partitura	256
2.8.3.1. Verticalidad	257
2.8.3.2. Horizontalidad	261
2.8.4. Categoría estética en la creación musical de Sotelo	264
<b>3. Interdisciplinariedad en la música de J. M.<sup>a</sup> Sánchez-Verdú entre 1998 y 2003</b>	<b>267</b>
3.1. Introducción	269
3.2. Trayectoria biográfica	271
3.3. Análisis bibliográfico	276
3.4. La obra musical de Sánchez-Verdú hasta 1998: rasgos estilísticos y estéticos	287

3.5. Comentario analítico de las obras objeto de estudio	289
3.5.1. <i>Alqibla</i> (1998)	391
3.5.2. <i>Rosa de Alquimia</i> (1999)	398
3.5.3. <i>Maqbara</i> (2000)	302
3.5.3.1. Excursio poético: las jarchas y los versos de Jayyam, Celan y Adonis en la creación de Sánchez-Verdú	305
3.5.3.2. Comentario analítico	313
3.5.4. <i>Ahmar-Aswad</i> (2000-2001)	321
3.5.5. <i>Arquitecturas de la ausencia</i> (2002-2003)	331
3.6. Consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas	341
3.6.1. El pensamiento musical de Sánchez-Verdú desde sus textos	342
3.6.2. Recursos compositivos de la propuesta musical de Sánchez-Verdú	347
3.6.2.1. Altura	348
3.6.2.2. Intensidad	349
3.6.2.3. Timbre	356
3.6.2.4. Duración	361
3.6.3. El concepto de tradición. Definiciones y aplicaciones	370
3.6.3.1. Asunción conceptual del pasado	371
3.6.3.2. Asunción práctica del pasado	376
a) Desde Occidente	376
b) Hacia Oriente	378
c) El palimpsesto como práctica compositiva	381
3.7. La propuesta plástica de Pablo Palazuelo	388
3.7.1. Introducción	388
3.7.1.1. <i>Cursus vitæ</i>	389
3.7.1.2. Revisión bibliográfica	390
3.7.2. Tiempo y música en la creación plástica de Pablo Palazuelo	393
3.7.2.1. El tiempo en Palazuelo	395
3.7.2.2. Lo musical y su dimensión gráfica	398
a) La traslación sonora efectiva	401
3.7.3. Conclusiones	410
3.8. José María Sánchez-Verdú y Pablo Palazuelo. Análisis de una relación interdisciplinar	411
3.8.1. <i>Estesis</i> de Palazuelo. La asunción de un proceso creativo	412
3.8.2. <i>Poiesis</i> . Hacia la definición de un terreno conceptual compartido	415
3.8.2.1. La dimensión temporal y sus cualidades	416
3.8.2.2. Energía, resonancia, vibración	419
3.8.2.3. Lo árabe como inspiración compartida	422
3.8.3. Instante gráfico o neutro. La partitura	424
3.8.3.1. Linealidad y horizontalidad	425
3.8.3.2. Complejidad, verticalidad y textura	428
3.8.4. Categoría <i>estésica</i> en la creación de Sánchez-Verdú	430

<b>Conclusiones / Conclusions</b>	<b>435</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>447</b>
1. Bibliografía general	447
2. Bibliografía específica	466

## **Agradecimientos**

Las posibles virtudes de este trabajo se deben sin duda a la labor de tutela y dirección de la Prof. Dra. Gemma Pérez Zalduondo y del Prof. Dr. Germán Gan Quesada; reciban ambos mi agradecimiento por su paciencia y apoyo constantes; por sus ánimos y su entusiasmo, que han dispersado la frustración y las dudas e inseguridades; por su experiencia que han sabido transmitirme en todo momento.

A los compositores Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, protagonistas de este estudio, gracias por dedicarme parte de su tiempo, por atender a mi llamada y responder con diligencia y sabiduría mis innumerables preguntas.

Gracias a las Profesoras Dra. Danièle Pistone, Elena Mendoza e Iris ter Schiphorst, que han sido tutoras de mis estancias realizadas en París y Berlín y que han apoyado mis iniciativas de investigación.

Gracias a los miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, a la Prof. Dra. María Isabel Cabrera García, por la ilusión que pone en cada gesto, al Prof. Dr. Ricardo Anguita, al Prof. Dr. David García Cueto, al Prof. Dr. Gabriel Cabello, a Blanca González, a María Egea, gracias a María José; y a los miembros del recién creado Departamento de Historia y Ciencias de la Música, que han sabido entender mi trabajo, gracias al Prof. Dr. Joaquín López González por su apoyo en nuestro ‘Proyecto Guerrero’ particular; a Consuelo, Pablo, Jose y Nano, por compartir los momentos buenos y menos buenos; al personal de la Biblioteca de Filosofía y Letras, por su paciencia.

Aunque mi formación como musicólogo se ha llevado a cabo en Granada, he encontrado en otros lugares como Sevilla, París, Strasbourg y Berlín un grupo extraordinario de profesores, colegas y amigos: gracias al Prof. Dr. Juan Carlos Marset, por promover la difusión de la música contemporánea y por apoyar mi trabajo desde el comienzo, allá por 2003; a D. Emilio Carrión Darder, mi profesor de guitarra y amigo; a Paco Ramos, por su inmensa sabiduría musical; a Juan García Rodríguez, por su inteligencia y por su fe en mí; a Aurelio Edler, por su creatividad artística y musical; a María de Arcos, por su cariñosa amistad; a los amigos de Taller Sonoro – Camilo, Ignacio, Mery...– que vieron cómo nacía mi pasión por la creación musical contemporánea; a Stéphane Roth, por su amabilidad y diligencia; a Fernando, Nacho, Neus, Anna, Mario, José Guerrero, Paz, Magdalena, Tania Blanco, Jorge y tantos otros que hicieron de mi estancia en París los mejores meses de mi vida.

A Belén Vega y David Martín, gracias por estar ahí, siempre.

También gracias a Eloy y Marie, por su querida amistad –y por su ayuda con mi francés! a Emanuela, Daura, Andria y los vecinos de San Gregorio, a Paloma, Leo, Mario, Lola, Nuria e Inma, su cariño es sin duda de lo mejor de estos años.

Gracias a Jesús e Iliana, Pepe y Concha, Cristina, Laura, Desirée, por quererme y aguantarme, a pesar de la distancia.

Gracias a mis amigos flamencos, que han aligerado el trabajo de estos años con sus almas musicales.

Gracias a mi hermana, por su ejercicio constante de responsabilidad y por su amor incondicional; a mi hermano; a José María, por su apasionamiento, inquietud y estimulación intelectuales; a Carmen, Álvaro y Elena, porque, sin saberlo, han iluminado cada segundo que he pasado con ellos.

Gracias a mi madre, por aliviar los momentos de desánimo y sosegar los de euforia, por acompañarme siempre, por todo.

Esta tesis está dedicada a mi padre, In memoriam; aunque no está entre nosotros, se encuentra presente en cada acto de mi vida.

## **Resumen**

El objetivo fundamental de la tesis doctoral es analizar la convergencia interdisciplinar presente en la obra de Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) y José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) a comienzos del siglo XXI y, con esta premisa, estudiar tanto el grado de interacción como las cualidades específicas del vínculo que estos compositores mantienen con la creación plástica de dos pintores, Sean Scully (Dublín, 1945) y Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-2007), respectivamente.

La metodología empleada, con un marcado carácter holístico y poliédrico, provocado por la heterogeneidad del objeto de estudio, se ha construido fundamentalmente sobre dos pilares: el pensamiento de la complejidad de Edgar Morin y la teoría del análisis semiológico-musical tripartito de Jean-Jacques Nattiez, ambos acogidos con la cautela que provoca su actual estado de revisión humanística.

Así, se ha procedido a un examen técnico –análisis sistemático de piezas musicales y de obra pictórica– y a un estudio conceptual y estético de la producción de estos creadores con la intención de establecer las claves de sus respectivos planteamientos artísticos y, con ellas, definir su grado de interacción interdisciplinar.

## Résumé

L'objet fondamental de cette thèse était d'analyser la convergence interdisciplinaire dans l'œuvre de Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) et José María Sánchez-Verdú (Algeciras, 1968) au début du XXI<sup>ème</sup> siècle; et, avec cette prémisse, d'étudier les qualités spécifiques du lien que ces compositeurs maintiennent avec la création plastique de Sean Scully (Dublin, 1945) et Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-2007), respectivement.

Avec un caractère holistique et polyédrique, la méthode employée est fondamentalement définie à partir de la pensée complexe de Edgar Morin et la théorie de l'analyse semiologique-musical tripartite de Jean-Jacques Nattiez ; ceux deux ont été assumés avec la précaution précise comte tenu de son actuel état de révision humanistique.

Ainsi, nous avons réalisé un examen technique –un analyse systématique des pièces musicales et de l'œuvre picturale– et l'étude conceptuelle et esthétique de la production de ces créateurs a fin d'établir les clés de ses respectives propositions artistiques et, avec eux, définir le grade d'interaction interdisciplinaire entre musique et peinture.

## **Introducción**

### **1. Justificación del tema**

Como afirma Emilio Lledó, quizás en una forma de sentir la cercanía de aquello sobre lo que se trabaja, el investigador cree compartir con su objeto de estudio un mismo tiempo. La distancia cronológica real se diluye desde el momento de la elección hermenéutica<sup>1</sup>. La Tesis Doctoral que se presenta es el fruto de un profundo sentimiento de cercanía en la participación de un mismo momento y una opción estética compartida.

Pero sin duda viene también provocada por una situación concreta, definida de un lado por la propia disciplina musicológica, y las derivaciones que nacen de su diagnóstico actual, y, del otro, por la trayectoria académica y profesional del investigador.

---

<sup>1</sup> Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa, 1998, pp. 48 y ss.

La profesora Marta Cureses de la Vega defiende en su artículo ‘En contra de la falta de perspectiva histórica’<sup>2</sup> la necesidad de acercar el estudio musicológico a la creación viva, a la música de nuestro tiempo de la que somos testigos directos y con la que compartimos un entorno cultural y social común sin temor a errar en el análisis que podamos realizar y a las apreciaciones que puedan concluirse por la ausencia de una perspectiva histórica, tradicionalmente aducida como imprescindible. Las inquietudes manifestadas a partir de la denominada nueva musicología<sup>3</sup> declaraban la pertinencia de superar este tipo de protocolos de investigación que defendían el paso del tiempo como valor inmanente en el análisis musicológico.

En el caso de aquellos compositores que conforman la denominada Generación del 51, se han superado considerablemente estos obstáculos disciplinares. Existe, como veremos, un volumen notable de estudios monográficos sobre autores como Ramón Barce, Cristóbal Halffter o Luis de Pablo, entre otros, y, más cerca en el tiempo, sobre creadores como Jesús Villa Rojo o Tomás Marco. No ocurre igual con creadores nacidos a partir de los años sesenta, como los que protagonizan esta tesis doctoral: Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú.

La elección de estos compositores viene provocada fundamentalmente por su lugar preponderante en la historia reciente de la creación musical contemporánea española. Ambos dibujan una trayectoria internacional consolidada y premiada institucionalmente, también en nuestro país, como veremos más adelante.

Con el fin de ofrecer un estudio lo más completo posible, hemos incluido en cada uno de los capítulos una sección de comentario analítico a través del que acercarnos a las partituras de cada una de las obras objeto de estudio. La inclusión de esta parte instrumental viene justificada por la inexistencia casi absoluta de precedentes bibliográficos en lo que al análisis sistemático se refiere, en relación tanto con los compositores tratados como con la creación musical contemporánea española. La dificultad metodológica que esta labor ha conllevado será comentada en la sección posterior pertinente.

---

<sup>2</sup> Escrito junto con Xosé Aviñoa, ‘Contra la falta de perspectiva histórica (Bases para la investigación musical contemporánea en España)’, *Revista catalana de musicología* 1 (2001), pp. 171-199.

<sup>3</sup> A partir de textos como Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985.

Pero el título de la tesis incluye también, junto a la adscripción cronológica a la actualidad, la expresión ‘convergencia interdisciplinar’. Como afirma Simón Marchán Fiz en su ponencia ‘Figuras de la mezcla en las artes’<sup>4</sup>, el desbordamiento de los límites entre las distintas disciplinas artísticas es un rasgo distintivo del hecho artístico y musical actual. De una manera cada vez más acentuada, las propuestas creativas incitan al oyente, en el caso de la composición contemporánea, a inscribirse en una línea de trazado amplio, un espacio en el que lo sonoro no es el único estímulo estético que se persigue, sino que efectivamente pueden aparecer referencias a otras artes y ciencias de cualquier origen cronológico o geográfico.

Así ocurre con las obras seleccionadas para su estudio en esta tesis que se inscriben en un arco cronológico muy concreto dentro del catálogo creativo de los dos compositores elegidos, Mauricio Sotelo y Sánchez-Verdú. En el caso del primero, las piezas escogidas tienen como hilo común su inspiración en la obra del artista plástico Sean Scully, hecho que se constata bien en su título –como sucede con el ciclo *Wall of light* que comienza en 2003 y concluye en 2007– bien en el uso directo de lienzos del artista irlandés en el momento de la representación –circunstancia planteada en *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono* (2005). En el caso del segundo, Sánchez-Verdú, es la alusión expresa al pintor Pablo Palazuelo como referente plástico y conceptual y su reconocimiento en la obra del compositor la que ha guiado la elección de las piezas, desde *Alqibla* (1998) hasta *Ahmar-Aswad* (2000-2001) y *Arquitecturas de la ausencia* (2002-2003).

Para afrontar la situación que plantea este análisis, es sin duda necesario un acercamiento académico del tipo que se presenta, que se intenta inscribir con ello en la línea de un conocimiento humanístico holístico que responda a la situación social y cultural en que vivimos.

Finalmente, el tema de este trabajo se observa como una consecuencia natural de la propia trayectoria académica y profesional del investigador: desde el año 2000, a raíz de su asistencia al Curso de Estética y Apreciación de la Música Contemporánea dirigido por el profesor Juan Carlos Maset en el Teatro Central de Sevilla y de su posterior participación como coordinador de este mismo evento en

---

<sup>4</sup> En *Correspondencia e integración de las artes*, Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sánchez López (eds.), 2 vols., XIV Congreso Nacional de Historiadores del Arte, Málaga, Universidad de Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y Cooperación cultural, 2003, vol.II, pp. 19-35.

su trasunto granadino, con la dirección de las profesoras Gemma Pérez Zalduondo y María Isabel Cabrera García<sup>5</sup>, el doctorando ha dedicado su atención al estudio de la creación musical y artística contemporáneas. Esto le ha llevado a desempeñar una actividad como crítico musical para distintos medios de prensa escrita y a participar en diversos coloquios, jornadas y congresos internacionales<sup>6</sup> en los que ha debatido y contrastado las características de su trabajo.

## **2. Estado de la cuestión**

### **2.1. La música española de la segunda mitad del siglo XX**

Se han tomado como referencia los estudios realizados en torno a los compositores que conforman la denominada Generación del 51 tanto en lo que a creación musical española se refiere como en la revisión bibliográfica realizada para la construcción del estado de la cuestión de este trabajo. Una vez efectuada esta última, puede afirmarse que no existen precedentes bibliográficos absolutos para este estudio, aunque sí pueden tomarse ciertas publicaciones como referencia para algunos de los objetos de investigación del mismo.

Como afirma de nuevo la profesora Marta Cureses<sup>7</sup>, son necesarios una revisión historiográfica y un estudio más detenido del periodo musical español que se inicia con la generación del 51<sup>8</sup>, sobre cuyos miembros existe un considerable número de monografías y estudios específicos, que ahora serán inventariados. La ausencia de aquellos textos en los que se analiza la creación de compositores posteriores y más cercanos en el tiempo es casi total.

En el caso de aquellos creadores nacidos en torno a 1930, que protagonizan la segunda mitad del siglo XX en España, han sido estudiados los trabajos de Marta

---

<sup>5</sup> Coordinación llevada a cabo en sus ediciones de 2004 a 2007.

<sup>6</sup> Apoyado por la beca de investigación del Programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, de la que ha disfrutado entre 2007 y 2011.

<sup>7</sup> En su “Investigación musicológica en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles”, *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 703-715.

<sup>8</sup> Adscripción más utilizada en la investigación española, aunque con las reticencias que provoca su poca consistencia historiográfica, véase Ángel Medina, ‘Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones’, *Actas del Congreso Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-56)*, II Vols., Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2000, vol. II, pp. 59-74.

Cureses, de nuevo, sobre Agustín González Acilu<sup>9</sup>, de Germán Gan Quesada sobre Cristóbal Halffter<sup>10</sup>, la publicación editada por Jaume Maymó sobre Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny<sup>11</sup>, el texto de David Pérez sobre Juan Hidalgo<sup>12</sup>, el monográfico dedicado a Luis de Pablo con motivo de su homenaje en el XIV Ciclo de Música Contemporánea de la Orquesta Filarmónica de Málaga y el dedicado a Manuel Castillo en la edición de este mismo ciclo en 2003<sup>13</sup>; el de Juan Francisco de Dios sobre Ramón Barce<sup>14</sup>; o, finalmente, los volúmenes publicados sobre Josep Soler<sup>15</sup>, entre otros<sup>16</sup>.

En torno a los compositores nacidos en los años cuarenta, deben destacarse los textos de la propia Marta Cureses sobre Tomás Marco<sup>17</sup>, el de Noelia Ordiz sobre Jesús Villa Rojo<sup>18</sup> y el de Yvan Nommyck sobre José García Román<sup>19</sup>.

En la mayor parte de este tipo de monografías, el carácter exhaustivo, por otra parte necesario, de la revisión documental y biográfica que se realiza deja poco lugar a la indagación y la reflexión estética. Sin embargo, sí existen en todo caso

---

<sup>9</sup> Titulado *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión*, Edición corregida y aumentada, Colección Música Hispana, Textos. Biografías, 7, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), [1995] 2001.

<sup>10</sup> *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005.

<sup>11</sup> Jaume Maymó, *Josep M.<sup>a</sup> Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona y Fundación Joan Brossa, 2010.

<sup>12</sup> En el marco de un estudio dedicado también a Isidoro Valcárcel y Esther Ferrer, David Pérez, *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008.

<sup>13</sup> Tomás Marco, *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*, Col. Compositores contemporáneos, 3, Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003.

<sup>14</sup> Juan Francisco de Dios Hernández, *Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2008.

<sup>15</sup> Desde las monografías de Ángel Medina *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid, ICCMU, [1998] 2003, y Agustí Bruach *Las óperas de Josep Soler*, Madrid, Alpuerto, 1999, hasta la recientemente publicada Agustí Bruach et al, *Josep Soler i Sarda: compondre i viure*, Barcelona, Edicions i Propostes Culturals Andana, 2010, traducida al castellano por Paloma Bascones Franco y publicada bajo el título *Josep Soler i Sarda: componer y vivir*, en Zaragoza por Libros del innumerable también en 2010.

<sup>16</sup> Aquí deben incluirse los estudios realizados sobre Antón García Abril, compositor también, véase Esther Sestelo Longueira, *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*, Madrid, Fundación Autor-SGAE-ICCMU, 2007, o Paula Coronas, *Antón García Abril: Imagen y música en armonía*, Málaga, Diputación Provincial, Área de Cultura y Educación, 2009; y Laura Prieto, *Claudio Prieto. Notas para una vida*, Madrid, Fundación Autor, 2006. Ambos compositores pertenecen a la generación del 51 pero se encuentran alejados del ánimo estético de este estudio.

<sup>17</sup> Marta Cureses de la Vega, Tomás Marco. *La música española desde las vanguardias*, Madrid, SGAE-ICCMU, 2007. Sobre el compositor madrileño viene a colación destacar el estudio de Germán Gan puesto que analiza de manera específica la condición interdisciplinar de su creación, Germán Gan Quesada, 'Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco', Idisidoro Colomina Martín y Juan Antonio Sánchez López (eds.), *Correspondencia e integración de las artes*, XIV Congreso CEHA, vol. II., pp. 199-211

<sup>18</sup> Noelia Ordiz, *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*, Madrid, ICCMU, 2008.

<sup>19</sup> Yvan Nommick, *José García Román: Las músicas de la memoria*, Colección Compositores Contemporáneos, Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.

epígrafes o secciones específicas de mayor o menor dimensión en la que se atiende a la relación con otros artistas, como ocurre por ejemplo en los textos de Marta Cureses: en el libro sobre González Acilu, destaca la cita expresa a su relación con el artista plástico Luis García Núñez –Lugán<sup>20</sup>; en el volumen sobre Tomás Marco destacan las páginas dedicadas a la relación del compositor con los pintores Fernando Zóbel, Eusebio Sempere y Lucio Muñoz<sup>21</sup> y el capítulo titulado ‘Tomás Marco y su militancia en la vanguardia española’<sup>22</sup>, en el que analiza la participación del músico en las actividades del grupo ZAJ.

En la publicación *Tot muda de color...* sobre la obra de Mestres Quadreny encontramos un estudio ceñido a su labor compositiva relacionada con la creación gráfica y su estrecha relación con artistas como Joan Miró, circunstancia que lo define como precedente relevante para nuestro estudio.

Sobre la actividad de estos compositores y de aquellos más jóvenes que comienzan a destacar a lo largo de los años sesenta, debe destacarse el estudio recientemente publicado sobre la *Revista Sonda*, viva entre 1967 y 1974, y su reedición facsímil<sup>23</sup>; en esta línea, también deben inscribirse las publicaciones en torno al grupo ZAJ<sup>24</sup> y el estudio realizado con motivo de la exposición en torno a los Encuentros de Pamplona de 1972<sup>25</sup>. Todas ellas recogen la actividad de la creación e interpretación musicales durante la última década de la dictadura franquista y la sitúan en relación con el panorama internacional del momento, algo que nos ha servido para constatar la progresiva consolidación de la apertura cultural de nuestro país a mediados de los años setenta.

A medida que nos acercamos a la actualidad, el número de estudios monográficos sobre compositores se reduce sensiblemente. Ya en el caso de aquellos músicos nacidos en los años cincuenta, es preciso remitirnos bien a lo expuesto en breves catálogos –como el realizado sobre Francisco Guerrero<sup>26</sup>–, bien

<sup>20</sup> . Cureses, *Agustín González Acilu...*, op. cit., p. 84 y ss.

<sup>21</sup> M. Cureses, *Tomás Marco...*, op.cit., pp. 128 y ss.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, pp. 155-197.

<sup>23</sup> Antonio Álvarez Cañibano (ed.), *Revista SONDA. Problema y panorama de la música contemporánea (1967-1974)*. Madrid, Centro de Documentación Musical-Ministerio de Cultura, 2009.

<sup>24</sup> Rubén Figaredo et al., *Zaj: colección del archivo Conz*, Catálogo de exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.

<sup>25</sup> José Díaz Cuyás et al., *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental*, Catálogo de Exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

<sup>26</sup> Álvaro García Estefanía, *Francisco Guerrero*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

a estudios de conjunto, como ocurre con el grupo Música Presente<sup>27</sup> –conformado por José Manuel López López y Santiago Lanchares, nacidos durante los cincuenta, y por Fabián Panisello, David del Puerto, Jesús Rueda y Polo Vallejo, compositores nacidos ya a lo largo de los años sesenta. O bien, a textos dedicados expresamente a compositores pero cuya extensión limitada no permite un análisis detenido, como ocurre con las publicaciones del profesor Germán Gan Quesada sobre José María Sánchez Verdú y Mauricio Sotelo<sup>28</sup> con motivo de las ediciones respectivas del Festival de Música de Canarias. Mención aparte por su condición excepcional merece la breve pero precisa y bien definida monografía sobre Ramón Lazkano (1968), *La ligne de craie*<sup>29</sup>, en la que se ofrecen cuatro artículos<sup>30</sup> que inciden en la cualidad interdisciplinar que caracteriza, entre otras, a la producción musical de este compositor vasco.

De esta forma, es preciso indagar en obras de contenido más amplio y heterogéneo para acercarse a la figura de estos compositores más recientes; obras como la colección de conferencias de Tomás Marco sobre la situación actual de la música de hoy<sup>31</sup> o el estudio sobre ópera contemporánea de Jorge Fernández Guerra<sup>32</sup>. La generalidad con la que ambos asumen sus textos reduce su valor como precedentes de interés para este estudio.

Todos estos trabajos ofrecen distintos procedimientos para el análisis de la creación musical contemporánea y pueden suponer, según el caso, una destacada referencia metodológica, aunque no relacionada de manera directa con el contenido final de este trabajo.

El estado de la cuestión específico y la revisión bibliográfica pertinente que debe realizarse sobre las figuras de los compositores objeto de estudio en esta tesis,

---

<sup>27</sup> José Luis Téllez y Andrew Ford, *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, Madrid, Fundación Autor-Iberautor, 2006.

<sup>28</sup> Germán Gan Quesada, *José María Sánchez Verdú. Músicas del límite*, Canarias, XXII Festival de Música de Canarias, 2006; y *Mauricio Sotelo. Música extremada*, en *Programa general del XXIV Festival de Música de Canarias 2008*, Las Palmas de Gran Canaria, Festival de Música de Canarias, 2008, pp. 308-347.

<sup>29</sup> Publicada en enero de 2011 bajo la dirección de Pierre Roullier y editada en Champigny sur Marne por el Ensemble 2e2m.

<sup>30</sup> Entre los que destacan ‘Matière et mémoire: Lazkano et l’orchestre’ (pp. 25-38) de Martin Kaltenecker y ‘Danse des formes et des volumes sonores: Ramon Lazkano et son *Igelsoen Laborategia*’ (pp. 59-70), pieza ésta última concebida como tributo a Jorge Oteiza.

<sup>31</sup> *La creación musical en el siglo XXI*, Cátedra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra, 2007. Este trabajo será ampliamente analizado en relación con lo que en él se afirma sobre Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú.

<sup>32</sup> *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Madrid, Doce Notas, 2009.

Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, serán efectuadas de forma exhaustiva en cada uno de los capítulos monográficos que a ellos se dedica.

## **2.2. El estudio de la convergencia interdisciplinar en la historiografía musical**

Como se verá, la interdisciplinariedad es un hecho constatable en la creación musical contemporánea. Así lo demuestran las referencias bibliográficas consultadas y el propio transcurrir de la investigación realizada; y, por lo tanto, resulta una tarea cuando menos exageradamente dilatada compendiar en un estado de la cuestión la obvia heterogeneidad en contenido, calidad científica, origen geográfico y lengua que las caracteriza. En este epígrafe se presenta el estado de la cuestión que ha definido el punto de partida para nuestro trabajo, habida cuenta de las limitaciones temporales e idiomáticas<sup>33</sup> que ha asumido el investigador.

Pueden distinguirse entre las publicaciones consultadas varias líneas de contenido según se centren en periodos históricos o géneros estilísticos y técnicos concretos, grupos de compositores, tendencias específicas o autores independientes, todo ello bajo una posible óptica sincrónica o diacrónica que observe lo interdisciplinar como categoría que trascienda los límites temporales de un estilo determinado.

En un amplio género de textos clasificados bajo un posible epígrafe de estudios generales o diacrónicos pueden considerarse varias monografías que dedican su atención a manifestaciones de la convergencia interdisciplinar en un arco temporal extenso; son estudios, por tanto, que buscan y exponen la existencia de lo convergente desde épocas ya anteriores a la actual. Entre ellas, es preciso destacar la acción investigadora y difusora del análisis del hecho interdisciplinar que la musicóloga Michèle Barbe<sup>34</sup> ha realizado a partir de su propia actividad<sup>35</sup> y como directora de la serie *Musique et Arts Plastiques*<sup>36</sup> y de numerosos estudios en el marco de su labor en la universidad Paris IV-Sorbonne, estudios que centran su

---

<sup>33</sup> Han sido analizadas aquellas referencias bibliográficas escritas en castellano, francés, inglés, portugués e italiano.

<sup>34</sup> Véase Gérard Denizeau & Danièle Pistone (Dirs.), *La musique au temps des arts. Hommage à Michèle Barbe*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.

<sup>35</sup> Cuya última referencia es 'Scène première du Rheingold: l'éternel retour ou l'amour éternel ? Trois interprétations de l'œuvre de Wagner par Fantin-Latour', Michèle Barbe (ed.), *Musique et arts plastiques : interactions*, Paris, Observatoire Musical Français, 2008, pp. 55-75.

<sup>36</sup> Ocho volúmenes dedicados a este tipo de estudios, publicados todos ellos en París por el Observatoire Musical Français entre 1999 y 2008.

atención fundamentalmente en el romanticismo<sup>37</sup>, lo que supone un precedente a tener en cuenta aunque sólo en cuanto a la metodología empleada.

Otra serie de publicaciones que también propone el estudio de lo interdisciplinar aunque en torno a manifestaciones más cercanas en el tiempo es la derivada de la celebración del seminario *Interarts*, que implica a varias universidades y escuelas doctorales de París y cuyas ponencias son publicadas anualmente<sup>38</sup>.

Asimismo, una referencia ineludible para el estudio de la convergencia interdisciplinar presente en la creación musical es la actividad investigadora de Jean-Yves Bosseur, compositor, musicólogo y pedagogo con un amplísimo catálogo de publicaciones<sup>39</sup> en las que analiza fundamentalmente la relación entre los dominios de lo sonoro y lo visual. De entre ellas cabe destacar los volúmenes *Musique et arts plastiques: interactions au XX<sup>e</sup> Siècle* (Paris, Minerve, 1998) y *La musique du XX<sup>e</sup> Siècle à la croisée des arts* (Paris, Minerve, 2008). Como puede observarse ya desde los títulos, estas dos monografías ofrecen una visión del hecho musical desde una perspectiva hermenéutica de amplio calado en la que destaca la constante comparación interdisciplinar. Si el primero ofrece una profunda revisión de las equivalencias estructurales y simbólicas entre artes plásticas y música, el segundo se centra, fundamentalmente, en aquellas que pueden rastrearse entre música y texto, aunque en ningún caso de forma excluyente, es decir, siempre con una óptica holística e integradora que no elude por otro lado la necesaria y consciente parcialidad de este tipo de estudios.

Otras referencias de Jean-Yves Bosseur que también se inscriben en este análisis interdisciplinar son *Le sonore et le visuel* (Paris, Dis-Voir, 1992) y *Musique et Beaux-Arts – De l'Antiquité à nos jours* (Paris, Minerve, 1999), que se detienen en lo que de relación entre las artes puede revelar la obra de John Cage y las posibilidades de estudio que ofrece la representación plástica del hecho musical como plasmación de la relación entre música y pintura, respectivamente.

La bibliografía francesa ofrece un volumen ingente de ejemplos bibliográficos acerca de esta convergencia interdisciplinar, una atracción provocada

---

<sup>37</sup> Puede consultarse el amplio catálogo de trabajos dirigidos por esta musicóloga en Gérard Denizeau y Danièle Pistone, *La musique...*, op. cit., pp. 26-31.

<sup>38</sup> Por la editorial Klincksieck, véase Danièle Pistone, Marc Jiménez et al. *Imaginaire et utopies du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2003, p. ej.

<sup>39</sup> Que puede consultarse de forma más detenida en <http://www.jeanyvesbosseur.fr/>.

sin duda por la propia multidisciplinaria que caracteriza a un considerable número de grupos de investigación que actúan en diferentes Universidades del país<sup>40</sup>, con una atención expresa a la relación entre música y literatura, pero también al vínculo que puede establecerse entre la música y las artes plásticas<sup>41</sup>.

En esta línea de estudios generales que ofrecen una visión diacrónica del hecho interdisciplinar deben incluirse en primer lugar la monografía de François Sabatier<sup>42</sup>, un análisis del paralelismo evolutivo que muestran autores de disciplinas distintas; en segundo lugar, Siglind Bruhn, en cuyos textos define su teoría de la *ékfrasis* musical<sup>43</sup>, por un lado, y analiza el imaginario conceptual y plástico presente en la música francesa para piano<sup>44</sup>, por otro; en tercer lugar, Françoise Roy-Gerboud<sup>45</sup>, en una relectura sistémica del concepto de arte total; en cuarto lugar, Felisa Blas Gómez<sup>46</sup>, con un texto cuyo ánimo generalista elude el rigor académico necesario; por último, Daniel Albright<sup>47</sup> y Peter Vergo<sup>48</sup>. Las tres referencias editadas en lengua inglesa así como en la editada en francés sitúan en el modernismo artístico y musical el momento en que surgen de manera más clara las relaciones entre distintas prácticas artísticas. En esta misma línea aunque en un paso más hacia la actualidad debe inscribirse el aporte documental de una exposición propuesta por el Centre National d'Art Georges Pompidou de París bajo el título *Sons & lumières: une histoire du son dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>49</sup>.

---

<sup>40</sup> Como ocurre, entre otros muchos, con el grupo de investigación *Musique et Littérature* dirigido por Emmanuel Reibel en Paris X-Nanterre que el investigador tuvo la oportunidad de conocer personalmente en octubre de 2008.

<sup>41</sup> Como ejemplo puede ofrecerse Marta Grabocz (dir.), *Les modèles dans l'art. Musique, peinture, cinéma*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997. Marta Grabocz forma parte del Département Musique de la Universidad de Strasbourg. Este Departamento también propone una intensa actividad interdisciplinar desde su seminario predoctoral InterArts, al que el investigador pudo asistir durante la estancia de investigación realizada en esta ciudad entre septiembre y octubre de 2009.

<sup>42</sup> *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Paris, Fayard, 1995.

<sup>43</sup> *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2000.

<sup>44</sup> *Images and Ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press, 1997.

<sup>45</sup> *La musique comme Art total au XX<sup>e</sup> Siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009.

<sup>46</sup> *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2010

<sup>47</sup> *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 2000.

<sup>48</sup> *The music of painting. Music, Modernism and the Visual Arts from Romantics to John Cage*, London, Phaidon, 2010.

<sup>49</sup> Celebrada entre otoño e invierno de 2004 y 2005, véase catálogo de exposición, Paris, Centre Pompidou, 2004.

En la bibliografía española existe una atención relativa a este tipo de estudios, más habitual en disciplinas como la literatura comparada. En este campo puede destacarse la colección de ensayos y artículos compilados por Antonio Monegal y Silvia Alonso. En ellos se analizan las distintas relaciones entre música, literatura y pintura<sup>50</sup> por medio de artículos ya publicados anteriormente en lengua no española de autores internacionales como Carolyn Abbate, entre otros.

Sin duda, una referencia ineludible para este trabajo en la bibliografía en lengua castellana son algunas de las comunicaciones pertenecientes al XIV Congreso del Comité Español de Historia del Arte, celebrado en septiembre de 2002 y dedicado de forma específica a la *Correspondencia e integración de las Artes*<sup>51</sup>; y, en el transcurso de este Congreso, la comunicación y posterior artículo de Simón Marchán Fiz 'Figuras de la mezcla en las artes'<sup>52</sup> en el que delimita concisamente la situación actual de las artes en la permeabilidad de sus respectivos límites disciplinares.

Existen ciertos géneros musicales más proclives a admitir estudios que analicen su cualidad interdisciplinar. En este sentido, la ópera –y la práctica musical escénica contemporánea, que trasciende sus propios límites estilísticos– ofrece un rico caldo de cultivo para la reflexión y el análisis de lo interdisciplinar. Así, pueden destacarse el texto de Robert Donington<sup>53</sup>, el volumen de William Fetterman sobre el teatro musical de John Cage<sup>54</sup>, la monografía sobre dramaturgia musical del siglo XX dirigida por Laurent Feneyrou<sup>55</sup>, el capítulo de Robert Adlington<sup>56</sup> en una publicación tan relevante como generalista en su análisis de la

---

<sup>50</sup> A. Monegal (Introducción, compilación de textos y bibliografía), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco Libros, 2000; y Silvia Alonso (Intr., compilación de textos y bibl.), *Música y Literatura*, Madrid, Arco Libros, 2002.

<sup>51</sup> Isidoro Coloma Martín, Juan Antonio Sánchez López (eds.), *Correspondencia e integración de las Artes*, 2 vols., XIV Congreso Nacional de Historia del Arte, Málaga, 18-21 septiembre de 2002. Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y cooperación cultural, 2003. De igual relevancia interdisciplinar aunque en el ámbito de la metodología expuesta es el quinto Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, celebrado en Barcelona entre el 25 y el 18 de octubre de 2000, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

<sup>52</sup> *Ibid.*, IIº vol., pp. 19-35.

<sup>53</sup> *Opera & its symbols. The unity of words, music & staging*. New Haven & London, Yale University Press, 1990.

<sup>54</sup> William Fetterman, *John Cage's theatre pieces: notations and performance*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996.

<sup>55</sup> *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.

<sup>56</sup> 'Music theatre since the 1960s', en *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*, Mervin Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ópera del pasado siglo XX, o el breve artículo sobre la reinterpretación del concepto de *gesamtkunstwerk* de Wolfgang Dömling<sup>57</sup>.

Aunque trate de soslayo la cualidad interdisciplinar del género, es pertinente traer a colación el texto de Jorge Fernández Guerra sobre la ópera contemporánea<sup>58</sup>, puesto que supone uno de los pocos referentes en lengua española sobre este tema. En su libro, el último director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea realiza un diagnóstico de la situación del género en nuestro país, en el que incluye dos citas mínimas a las óperas de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, algo que será comentado más adelante.

Pero también existen otros géneros artísticos y sonoros que en su propia definición admiten una mayor interrelación entre distintas disciplinas: así ocurre con prácticas actuales como las artes escénicas relacionadas con la performance y la acción<sup>59</sup> y, de una manera muy acentuada, los nuevos medios de la era digital: las propuestas relacionadas con el arte sonoro<sup>60</sup>, la instalación audiovisual<sup>61</sup> y la propia estética de lo digital<sup>62</sup>.

Por otro lado, se han localizado y revisado referencias que tratan lo interdisciplinar como una cualidad de conjunto presente en un grupo concreto de artistas y creadores. Tal es el caso de la denominada escuela de Nueva York<sup>63</sup>, conformada tanto por artistas plásticos –Mark Rothko o Philip Guston– como por compositores –John Cage o Morton Feldman–; o, en otro grado de interacción pero también muy relevante para el análisis de la creación contemporánea, el texto de

<sup>57</sup> En ‘La reunificación de las artes: apuntes sobre la historia de una idea’, *Quodlibet*, 37, 2007, pp. 5-15, traducción al castellano del artículo original ‘Reuniting the arts: Notes on the History of an Idea’, *19th Century Music*, XVIII/1 (1994), pp. 3-9.

<sup>58</sup> *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*, Madrid, Doce Notas, 2009.

<sup>59</sup> En castellano, Gloria Picazo (coord.), *Estudios sobre performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro-Productora andaluza de Programas, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1993; José Antonio Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla y León, 2006.

<sup>60</sup> Claudia Gianetti (ed.), *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona, Associació de Cultura Contemporània L'Angelot y Goethe-Institut Barcelona, 1997; Eduardo Reck Miranda (ed.), *Música y nuevas tecnologías. Perspectivas para el siglo XXI*, Barcelona. L'Angelot, 1999; Donald Kuspit (ed.), *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006; Christine McCombe, ‘Videomusicvideo – composing across media’, *Contemporary Music Review*, 25/4, 2006, pp. 299-310.

<sup>61</sup> En la bibliografía española se encuentra Josu Larrañaga, *Instalaciones*, 2ª ed. Colección Arte Hoy, San Sebastián, Nerea, 2006; Mónica Sánchez Argilés, *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Forma, 2009; Ros Bandt, ‘Sound installation: Blurring the boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time’, *Contemporary Music Review*, 25/4, 2006, pp. 353-365.

<sup>62</sup> Paul Fishwick (ed.), *Aesthetic Computing*, Cambridge, MIT Press, 2006.

<sup>63</sup> Johnson, Steven (ed.). *The New York Schools of Music and Visual Arts*. New York: Routledge, 2002.

Achille Bonito Oliva sobre la transvanguardia italiana<sup>64</sup>. Ambos textos pueden entenderse como estudios de casos extremos en cuanto al orden de interrelación artística entre creadores de distintas disciplinas.

Finalmente, deben ser destacados aquellos estudios dedicados de forma monográfica a un creador –compositor o artista plástico, en su caso– como precedente de estudio, ya no sólo por el contenido, que pueda estar relacionado en mayor o menor medida con el propuesto en este trabajo, sino por la metodología empleada y el rigor estético del análisis. En este sentido, es preciso aludir al menos nominalmente a aquellos trabajos sobre compositores adscritos a un periodo pasado en el que la correspondencia entre las artes se acepta de manera convencional en la historiografía. Así pueden observarse los estudios sobre Felix Mendelssohn<sup>65</sup>, Robert Schumann<sup>66</sup>, Héctor Berlioz<sup>67</sup> o Franz Liszt<sup>68</sup>. En todos ellos, el planteamiento musical se encuentra íntimamente ligado a la literatura o la pintura coetáneas, algo que interesa a los fines de nuestro trabajo en tanto en cuanto refleja la posibilidad de estudio sincrónico de un hecho compositivo y musical complejo. Situado en este mismo periodo, nos ha llamado la atención un trabajo sobre el poeta Gustavo Adolfo Bécquer<sup>69</sup> en el que se plantea la necesidad de conocer exhaustivamente su conocimiento y práctica de la actividad pictórica para construir una comprensión holística de su creación.

Un paso más hacia la actualidad en esta línea de estudios monográficos sobre artistas y compositores lo supone el amplio número de estudios dedicados a Arnold Schönberg en su ya conocida relación –muy transitada por la historiografía– con el pintor Wassily Kandinsky; este vínculo artístico ha sido observado a través del estudio de su correspondencia personal<sup>70</sup> y de su trayectoria creativa paralela<sup>71</sup>

---

<sup>64</sup> Achille Bonito Oliva, *The italian trans-avantgarde*, Milano, Politi, 1981.

<sup>65</sup> Como los capítulos de Wolfgang Dinglinger, ‘The programme of Mendelssohn's *Reformation* Symphony, Op. 107’, y Julie D. Prandi ‘Kindred spirits: Mendelssohn and Goethe, *Die erste Walpurgisnacht*’, en John Michael Cooper y Julie D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns. Their music in history*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 115-133 y pp. 135-46, respectivamente.

<sup>66</sup> John Daverio, ‘Faust as musical novel’, en ‘The Musical Dramatist’, en *Robert Schumann. Herald of a ‘New Poetic Age’*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 364-387

<sup>67</sup> Peter Bloom (ed.), *Berlioz. Past, Present, Future*, Rochester, University of Rochester Press, 2003.

<sup>68</sup> Laurence Le Diagon-Jacquín, *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, illustrée d'exemples*, Paris, Hermann, 2010.

<sup>69</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006.

<sup>70</sup> Jelena Hahl-Koch (ed.), *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

<sup>71</sup> Konrad Boehmer (ed.), *Schönberg and Kandinsky: an historic encounter*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

o, desde una óptica más amplia e integradora, a través de exposiciones<sup>72</sup> o estudios de mayor originalidad<sup>73</sup>.

Kandinsky presenta en sí mismo una posibilidad de estudio que indague en su cualidad interdisciplinar, puesto que el paso decidido a la abstracción se aduce – ya lo veremos más adelante– como acercamiento posible gracias a la herramienta que otorga un pensamiento musical bien definido en relación con la cualidad temporal y, sobre todo, abstracta del arte sonoro<sup>74</sup>.

Si nos situamos en este momento histórico de la primera mitad del pasado siglo XX, es pertinente detenernos también en aquellos estudios monográficos que ofrecen un análisis de la cualidad interdisciplinar presente en la creación plástica de autores como Paul Klee<sup>75</sup>, que da los pasos pertinentes hacia la abstracción, en su caso geométrica; pero también de grupos de artistas vinculados a movimientos como el futurismo<sup>76</sup> –en el que la convergencia interdisciplinar aparece definida por un marcado planteamiento ideológico y político–; o el surrealismo<sup>77</sup>, que afirman desde sus respectivos manifiestos una actitud integradora de las artes y una indefinición absoluta de los límites de cada disciplina artística.

Otro paso más próximo es el que constituyen los estudios sobre compositores de una generación ya plenamente activa hacia mediados del pasado siglo XX. Así se encuentran los trabajos sobre John Cage<sup>78</sup> y las exposiciones que

---

<sup>72</sup> Como la que ofrece la exposición *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza, entre invierno y primavera de 2003, catálogo de exposición, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.

<sup>73</sup> Como el ofrecido por Teresa Rovira Llobera, *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier*, Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 1999.

<sup>74</sup> Michel Henry, 'Música y pintura', *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid, Siruela, [1988] 2008, pp. 133-141.

<sup>75</sup> Andrew Kagan, *Paul Klee. Art&Music*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1983; o en un análisis comparativo, Nancy Perloff, *Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition*, *The Musical Quarterly*, vol. 69, nº2 (1983), pp. 180-208. También es preciso destacar el volumen de Hajo Düchting, *Paul Klee: Painting Music*, Munich & London & New York, Prestel Verlag, 2002.

<sup>76</sup> Claudia Salaris, *Futurismo: la prima avanguardia*, Firenze, Giunti, 2009.

<sup>77</sup> Juan Manuel Bonet et al., *El surrealismo y sus imágenes*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

<sup>78</sup> Peter Gena, 'Cage and Rauschenberg. Purposeful Purposelessness. Meets. Found Order', en *John Cage: Scores from the Early 1950s*, Catálogo de Exposición, celebrada entre febrero y abril de 1992, Chicago Museum of Contemporary Art, 1992; David Wayne Patterson, *John Cage: Music, Philosophy, and intention, 1933-1950*, New York, Routledge, 2002; David Nicholls, 'Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s', David Nicholls (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge (NY), Cambridge University Press, 2002, pp. 100-108; David Nicholls, *John Cage*, Chicago, University of Illinois Press, 2007.

sobre él se han celebrado<sup>79</sup>; los estudios monográficos en torno a Morton Feldman y sus múltiples escritos, entrevistas y textos<sup>80</sup> así como la reciente exposición celebrada acerca precisamente acerca de su calidad como creador profundamente imbuido de esta inquietud interdisciplinar<sup>81</sup>. Sin dejar de lado la creación de este compositor, es también interesante citar los estudios que analizan el hecho interdisciplinar presente en la obra de Samuel Beckett<sup>82</sup>, a partir del que el propio Feldman compuso varias de sus piezas. Sobre el literato irlandés han sido muy tenidos en cuenta estos textos puesto que ofrecen una lectura conceptual y estilística a partir bien de su propia creación literaria bien de su condición de motor inspirador para artistas de otras disciplinas artísticas.

Precisamente inscritos en el círculo de la escuela de Nueva York se encuentran artistas plásticos sobre los que también se han realizado estudios que ahondan en el factor interdisciplinar de su creación, como ocurre en el caso de Mark Rothko<sup>83</sup>.

Otro compositor coetáneo a John Cage y que ofrece un vasto campo conceptual y práctico interdisciplinar, debido fundamentalmente a su condición sinestésica, es Olivier Messiaen, sobre el que se han publicado un volumen notable de textos de distinta índole científica<sup>84</sup>.

---

<sup>79</sup> *Every day is a good day*, celebrada en el pasado verano de 2010 en el Baltic Centre for Contemporary Art en Gateshead; o John Cage. *Essay. Obra musical*, celebrada en el invierno de 2009 en La Casa Encendida de Madrid, entre otras.

<sup>80</sup> Chris Villars (ed.), *Morton Feldman says: selected interviews and lectures 1964-1987*, Londres, Hyphen Press, 2006.

<sup>81</sup> *Vertical Thoughts. Morton Feldman and the Visual Arts*, Catálogo de Exposición celebrada en el verano de 2010, Dublin, Irish Museum of Art, 2010.

<sup>82</sup> Tales como Lois Oppenheim (ed.), *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts and non-print media*, New York, Garland, 1999; Mary Briden (ed.), *Samuel Beckett and music*, London, Oxford University Press, 2001; y, de manera más específica, Rosa M.<sup>a</sup> Rodríguez Hernández, 'La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea', *Revista ITAMAR, Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*, nº 1 (2008), pp. 89-102. Entre diciembre de 2010 y marzo de 2011 se ha exhibido la muestra *Beckett Films* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, que ha mostrado la creación del literato para distintos medios artísticos así como su relación con el compositor Morton Feldman.

<sup>83</sup> Desde estudios monográficos como Dore Ashton, 'Rothko's Frame of Mind', Glenn Phillips y Thomas Crow (eds.), *Seeing Rothko*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2005 y London, Tate Publishing, 2006, pp. 13-24; hasta artículos más precisos como Steven Johnson, 'Rothko Chapel and Rothko's Chapel', *Perspectives of New Music*, 32/2, 1994, pp. 6-53, Laurent Cugny, 'Gil Evans – Mark Rothko', Gérard Denizéau & Danièle Pistone (Dirs.), *La musique au temps des arts. Hommage à Michèle Barbe*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, pp. 179-186; o aplicaciones aún más específicas, como Alberto C. Bernal, 'Principio Rothko. Algunas consideraciones sobre la microvariación', *Espacio Sonoro*, nº 6/Julio, 2005, <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/index.htm>, consultada a 13 de abril de 2011.

<sup>84</sup> Al ya aludido anteriormente de Siglind Bruhn, hay que sumar Jonathan W. Bernard, Messiaen's Synaesthesia: The correspondence between Color and Sound Structure in his Music, *Music Perception*, 4: 1 (1986), pp. 41-68; Christopher Dingle y Nigel Simeone (eds.), *Olivier Messiaen*.

Con todo, son los estudios sobre compositores contemporáneos los que más nos interesan y, en este sentido, sobre aquellos que muestran una actitud interdisciplinar certera. En este sentido, es preciso destacar los estudios realizados sobre Luigi Nono<sup>85</sup>, Helmut Lachenmann<sup>86</sup>, Morton Feldman<sup>87</sup> y Salvatore Sciarrino<sup>88</sup>, entre otros, que serán ampliamente comentados en el primer capítulo de este trabajo como precedentes de estilo para los compositores objeto de estudio.

Finalmente, han sido también consideradas aquellas publicaciones sobre autores coetáneos a Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú que mantienen una actividad creativa interdisciplinar en sí misma; así ocurre con artistas como Jean Baptiste Barrière<sup>89</sup> o José Antonio Orts<sup>90</sup>, entre muchísimos otros<sup>91</sup>.

De esta sección del estado de la cuestión planteado se desprende la pertinencia y posibilidad de un estudio monográfico sobre la interdisciplinariedad presente en el planteamiento estético y técnico de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú.

Sin embargo, es preciso también mostrar un estado de la cuestión relacionado con el pensamiento sobre la convergencia interdisciplinar desde su

*Music, Art and Literature*, London, Ashgate, 2009; Amy Bauer, 'The impossible charm of Messiaen's Chronochromie', Robert Sholl (ed.), *Messiaen Studies*, New York, Cambridge University Press, 2007, pp. 145-166. La sinestesia ofrece en sí misma un terreno de investigación acerca de la relación entre sonido y color. Sin embargo y aunque se ha tenido en cuenta como precedente de estudio, no se ha incluido como posibilidad de aplicación interdisciplinar, como será comentado más adelante en el discurso de la tesis doctoral.

<sup>85</sup> Gerard Pape, 'Luigi Nono and his fellow travelers', *Contemporary Music Review*, 18:1 (1999), pp. 57-65; Nicolaus A. Huber, 'Nuclei and dispersal in Luigi Nono's *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli*', *Contemporary Music Review*, 18:2 (1999), pp. 19-35.

<sup>86</sup> Rainer Nonnenmann, 'Music with Images – The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition between concretion and transcendence' y Piotr Grella-Mozejko, 'Helmut Lachenmann – Style, Sound, Text', ambos artículos en *Contemporary Music Review*, 24/1 (2005), pp. 1-29 y pp. 57-75, respectivamente.

<sup>87</sup> Ya citado anteriormente en su vinculación con la escuela de New York.

<sup>88</sup> Grazia Giacco, *La notion de 'figure' chez Salvatore Sciarrino*, París, L'Harmattan, 2001.

<sup>89</sup> Sobre el que sólo ha publicado hasta la fecha el autor de este trabajo, Pedro Ordóñez Eslava, 'Poéticas del *interstare*, expresiones artísticas del *entre*: José Antonio Orts y Jean-Baptiste Barrière', en *Actas del Congreso de Filosofía Joven, Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI*, Murcia, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.

<sup>90</sup> José Antonio Orts, *Armonía del agua*. Catálogo de la exposición celebrada entre el 22 de marzo y el 29 de mayo de 2005, Valencia, Consorci de Museos de la Comunitat, 2005; J. A. Orts, *Doble Ostinato*. Catálogo de la exposición celebrada en el IVAM entre el 30 de enero y el 30 de marzo de 1997, Valencia, IVAM, 1997.

<sup>91</sup> Como quedó dicho al comienzo de la exposición de este estado de la cuestión, son innumerables, mucho más en cuanto a la creación actual se refiere, los artistas audiovisuales y creadores multimedia cuya producción se instala en el gozne mismo entre las distintas disciplinas artísticas, en una clara difuminación de las etiquetas sistemáticas utilizadas hasta ahora, como afirma Simón Marchán, 'Figuras de la mezcla...', op. cit.

prisma estético, algo que ha definido sin duda las herramientas conceptuales con las que se ha afrontado este trabajo.

Para ello se han tenido muy en cuenta los estudios inscritos en la denominada estética comparada, desde el texto inaugural de Étienne Souriau<sup>92</sup> publicado en 1947 hasta aplicaciones más actuales como las realizadas por Daniel Charles<sup>93</sup> en el dominio de la arquitectura, Jean-Luc Nancy<sup>94</sup> en el de la filosofía, Georges Molinié<sup>95</sup> y Rosa Fernández Gómez<sup>96</sup> en el de la semiótica literaria o, bajo un prisma más amplio en lengua castellana, Victoria Llord Llopert<sup>97</sup>, entre otros autores que serán comentados en la sección del primer capítulo dedicada a la definición y las posturas estéticas de la convergencia interdisciplinar.

El comparatismo artístico sobre todo en el binomio música/literatura ha dado pie a un número notabilísimo de referencias bibliográficas, con el cariz semiótico como horizonte metodológico, algo que será completado en la sección metodológica de esta introducción.

Como conclusiones de este estado de la cuestión recién expuesto es preciso decir que es la bibliografía publicada en lengua francesa ofrece un notable número de referencias monográficas sobre el estudio de la convergencia interdisciplinar en el hecho artístico y musical contemporáneo. La literatura anglosajona al respecto ofrece una lectura pragmática y diacrónica aunque menor en cuanto al número de referencias. Es obvio que hubiera sido deseable mejorar y perfeccionar el aparato bibliográfico consultado con la bibliografía en lengua alemana, tan relevante en el campo de la estética musical contemporánea y también del pasado; por ahora, queda fuera del alcance del investigador.

---

<sup>92</sup> La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada, Mexico DF y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998. El texto fue publicado inicialmente en 1947 y aparece actualizado en las voces 'Correspondencia' y 'Estética comparada' del Diccionario Akal de Estética, realizado en colaboración con Anne Souriau y publicado en 1998 a partir del *Vocabulaire d'Esthétique*.

<sup>93</sup> Architecture et Musique', *Encyclopædia Universalis*, vol. II, pp. 878-887.

<sup>94</sup> *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu, [2002] 2007 y *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, [2001] 2008.

<sup>95</sup> 'Sémiotique d'une esthétique comparée entre deux codes linguistiques et inter-sémiotique générale', *Revista de Filología Francesa*, 8, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1995, pp. 117-125.

<sup>96</sup> 'Estética transcultural: la problemática de la estética comparada, Universalismos, Relativismos, Pluralismos. *Thémata*, 27 (2001), pp. 181-187.

<sup>97</sup> *Ensayos de estética comparada: el diálogo entre las artes. Reflexiones alrededor de música, literatura y pintura*, Barcelona, Tizona, 2005, y *La Memoria de las Musas. Aspectos metodológicos del comparatismo artístico*, Barcelona, Tizona, 2011.

### 3. Objetivos

El objetivo general de esta tesis es el estudio de la convergencia interdisciplinar presente en la obra de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú en sus piezas escritas entre 2003 y 2007, en el caso del primero, y en el cambio al siglo XXI (1998-2003) en el caso del segundo.

Para la consecución de este objetivo, era necesario en primer lugar realizar una revisión exhaustiva del catálogo de ambos compositores, con el fin de contextualizar de manera exacta la presencia interdisciplinar observada en las obras seleccionadas; y, en segundo lugar, examinar sus respectivos planteamientos creativos en cuanto a su interés e inquietud por otras manifestaciones artísticas a lo largo de su trayectoria creativa.

A partir de las referencias realizadas por los compositores, era necesario acudir a los catálogos pictóricos de Pablo Palazuelo y Sean Scully y profundizar en ellos. Así se pretendía extraer las claves estéticas sobre las que se construye su creación, para definir el punto cero en el proceso de apropiación que cada músico ha realizado.

En consecuencia del inexcusable conocimiento del planteamiento estético y técnico de los artistas plásticos –Palazuelo y Scully–, se ha realizado un estudio de la presencia de lo musical en sus catálogos creativos.

Finalmente, era también ineludible contrastar la cualidad interdisciplinar de la actividad creativa de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú con la de otras voces de la composición actual, desde sus propios maestros –como Luigi Nono o Klaus Huber, entre otros– hasta los que se han considerado precedentes de sus respectivos planteamientos musicales; esto no ha supuesto menoscabo alguno para el estudio de estos compositores, sino, antes al contrario, ha servido para analizar la relevancia que toma el rasgo interdisciplinar en la actualidad creativa.

## 4. Fuentes

### 4.1. Naturaleza de las fuentes

A lo largo de la investigación realizada, ha sido necesario consultar un volumen amplio y heterogéneo de fuentes musicales –partituras, grabaciones– y, sobre todo, de documentación literaria.

En el caso de las partituras, tanto las obras seleccionadas para el análisis detenido como el resto de piezas de los catálogos de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú se encuentran editadas y publicadas por Universal Edition y Breitkopf & Härtel, respectivamente, y, en su mayoría, han sido facilitadas por los propios compositores.

La consulta de la partitura ha tenido su necesaria confrontación con el resultado sonoro a través bien de la grabación editada, que en el caso de estos dos compositores alcanza un grado notable, bien del contacto directo con el formato concierto. Es preciso decir que la obra tanto de Sotelo como de Sánchez-Verdú es frecuentemente interpretada en el circuito español e internacional. Si se considera la ventaja que este hecho supone para entrar en contacto con sus músicas, también hay que manifestar que ha sido imprescindible acercarse en persona a sesiones, estrenos absolutos y eventos musicales de diversa índole, tales como el Festival de Música Contemporánea de Alicante, el ciclo *musicadHoy* de Madrid, el ciclo de conciertos del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea de Madrid, el Ciclo de Música Contemporánea de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía –en sus sedes de Sevilla y Granada–, entre otros muchos.

Por medio de este contacto directo, hemos conocido de primera mano las propuestas compositivas de ambos compositores, con los que además se han mantenido varias entrevistas personales; en una ocasión en junio de 2009 con Mauricio Sotelo<sup>98</sup> y en dos ocasiones con Sánchez-Verdú: también en junio de ese mismo año<sup>99</sup> y en septiembre de 2010<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Gracias a una invitación personal realizada por el compositor.

<sup>99</sup> En el marco del IX Curso de Estética y Apreciación de la Música Contemporánea, con motivo del concierto que el conjunto Zahir Ensemble le dedicaba como clausura del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Alhambra de Granada. Esta entrevista se encuentra registrada por la dirección del Ciclo.

En cuanto a las fuentes literarias, ambos compositores mantienen una actividad considerable desde un momento temprano de sus respectivas trayectorias, por lo que se ha efectuado una revisión exhaustiva de sus reflexiones y artículos de investigación publicados tanto en medios de prensa escrita –*ABCD Cultural*– como en revistas y volúmenes bibliográficos específicos –*Scherzo, Revista de la Academia de España en Roma*, entre otros; también se han consultado y extractado gran parte de las entrevistas realizadas –*Espacio Sonoro, Diverdi*–, más numerosas con el paso del tiempo, debido sin duda al progresivo avance de su relevancia creativa. La revisión de esta producción literaria será debidamente realizada en la sección bibliográfica dedicada a cada uno de los compositores.

Particular atención requieren las fuentes virtuales no impresas. Internet es un medio excepcional para conseguir aquella información que, tras su necesaria revisión crítica, ha formado parte del corpus documental de este trabajo. En este sentido, ha sido fundamental la consulta de las páginas web de las editoriales de Sotelo y Sánchez-Verdú, [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com) y [www.breitkopf.de](http://www.breitkopf.de). Por otro lado, ha sido decisivo el acceso a las páginas <http://mediatheque.ircam.fr/> y <http://www.cdmc.asso.fr/fr/home>, así como a la edición online de un notable número de textos a través de la herramienta de búsqueda de Google Books.

En cuanto al uso de fuentes escritas en lengua extranjera, se ha seguido un criterio pragmático para la cita textual: ésta se ha realizado en su idioma original siempre y cuando no existiera traducción editada y publicada en castellano. Se han ofrecido traducciones propias aunque siempre en aquellos casos de expresiones breves sencillas, para lo que debe tenerse en cuenta el conocimiento contrastado del investigador de los idiomas originales de las referencias bibliográficas consultadas: francés, inglés e italiano.

## **4.2. Principales centros de documentación visitados**

En el transcurso de la investigación realizada se han visitado y consultado los fondos de aquellos centros que podían tener algún tipo de documentación

---

<sup>100</sup> Durante el ciclo de conferencias impartidas en el marco del Premio de Composición INJUVE 2010, ‘Creación musical actual y los territorios de la interdisciplinariedad’, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 20-24 de septiembre de 2010.

primaria o secundaria relacionada bien con el objeto de estudio bien con la metodología empleada para su análisis.

En este sentido, se ha localizado y trabajado en Centros de Documentación españoles dedicados de forma significativa a la creación actual –tales como el Centro de Documentación Musical de Andalucía, la Biblioteca española de Música y Teatro contemporáneos de la Fundación Juan March de Madrid o el archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, entre otros–, así como en instituciones internacionales. Entre ellas destaca por su relevancia el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) y el Centre de Documentation de Musique Contemporaine de París<sup>101</sup>, pero también la Beyeler-Stiftung de Basilea, el Zentre für Neue Kunst de Karlsruhe o el Institut für Neue Musik de Berlin. Ha sido imprescindible acudir y trabajar en todos ellos: en París se ha accedido fundamentalmente a un ingente volumen de documentación relacionada con la interdisciplinariedad presente en la creación musical contemporánea. En Basilea hemos consultado los textos manuscritos de Klaus Huber, uno de los referentes estilísticos de Sánchez-Verdú, y más exactamente, sus comentarios sobre algunas de las piezas en las que utiliza instrumentos de la tradición árabe. En Karlsruhe, el objeto de conocimiento han sido aquellas tendencias artísticas y musicales que replantean la relación entre las distintas disciplinas técnicas y creativas. Finalmente, el contacto con el Institut für Neue Musik de Berlin ha enriquecido la perspectiva interdisciplinar acogida desde el comienzo para el objeto de esta tesis.

El investigador ha tenido así acceso a un ingente volumen de documentación que ha servido de ayuda imprescindible en la configuración de la perspectiva científica necesaria para la correcta elaboración de este trabajo en el que la convergencia interdisciplinar y el consecuente estudio de otras manifestaciones artísticas no estrictamente musicales tenían tanta relevancia.

---

<sup>101</sup> En los que pudo trabajarse gracias a la concesión y realización de una estancia de cuatro meses en la capital francesa, estancia que se certifica como instancia administrativa necesaria para la obtención de la mención europea en el título de Doctor.

## 5. Metodología

### 5.1. Introducción

El estado de la cuestión expuesto, los objetivos planteados para la tesis doctoral y la propia naturaleza de las fuentes manejadas a lo largo del estudio han dictado la metodología del mismo; en este sentido, ha sido preciso acoger un método poliédrico en su condición, por varias razones.

Primero, por las propias cualidades del objeto de estudio: al tratarse del análisis de la convergencia interdisciplinar presente en la creación musical de un compositor, es obligado adoptar una óptica holística que integre el estudio de las distintas manifestaciones que confluyen en la consecución de la obra: desde el examen estético del planteamiento conceptual del compositor –en el que convergen su conocimiento de otras disciplinas artísticas y su propia formación técnica– hasta el análisis de la plasmación gráfica de su idea musical –la partitura– y su posterior resultado sonoro. Estas tareas se inscriben efectivamente en la musicología sistemática y analítica, pero también en el dominio de la estética musical.

La segunda razón es la consecuente convicción de la inconveniencia de adoptar un único perfil hermenéutico que hubiera reducido las posibilidades propias del estudio. Se ha primado una apertura conceptual hacia ámbitos humanísticos no estrictamente relacionados con la musicología, como ocurre con la metodología comparada o del análisis literario empleadas en cada uno de los excursos poéticos; en ellos se han hallado claves interpretativas de gran utilidad.

La tercera razón, y de nuevo como consecuencia de la propia condición del objeto de estudio y del aparato conceptual construido por cada compositor, ha sido necesario conocer y aproximarse a la figura de autores como Theodor W. Adorno, Hans G. Gadamer o Massimo Cacciari; a su comprensión ha ayudado la sensibilidad mostrada hacia algunas líneas de pensamiento contemporáneas, en especial a las derivadas de la observación posmoderna –a partir de Lawrence Kramer<sup>102</sup>, fundamentalmente–y, sobre todo, de su actual revisión por parte del movimiento altermoderno –encarnado en la actividad y el pensamiento del curador

---

<sup>102</sup> ‘Prospects. Postmodernism and Musicology’, *Classical music and postmodern knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 1 y ss.

Nicolas Bourriaud<sup>103</sup>. A ello debe sumarse la utilización de aquellas herramientas conceptuales extraídas de las lecturas de Maurice Merleau-Ponty, Eugenio Trías, Marc Alain Ouaknin, José Ángel Valente o Jean-Luc Nancy.

Con todo, se es plenamente consciente de que la metodología empleada, con la heterogeneidad que la ha caracterizado, ha tenido siempre en el horizonte la búsqueda y la indagación del vínculo interdisciplinar; es decir, se ha orientado a la constatación de la presencia de otras disciplinas artísticas en la creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, algo que, sin duda, deja a un lado otras posibilidades analíticas. Esto obtiene especial relevancia en el caso del comentario analítico realizado sobre cada obra, para lo que se ha tenido en cuenta, entre otras, la perspectiva y exposición mostradas por Jonathan D. Kramer en su estudio *The Time of Music*<sup>104</sup>.

## 5.2. El análisis del vínculo interdisciplinar

Dedicación y exposición expresa merecen dos pilares metodológicos que han sido de una gran ayuda para contemplar el objeto artístico y diferenciar sus posibilidades analíticas y estéticas. Uno proviene de la sociología contemporánea, el otro, del terreno de la semiología musical. No se trata en ningún caso de una adscripción fija y estática a los presupuestos que ambas teorías proponen –teorías que, por otro lado, se encuentran ya en un estado de revisión humanística y académica; esta adscripción hubiera dado lugar a un estudio más reducido en cuanto al posicionamiento hermenéutico defendido. Se ha efectuado una adopción flexible e interesada de aquellos instrumentos que su conocimiento nos ha otorgado, instrumentos que han facilitado la sistematización tanto del objeto artístico como de su posterior estudio.

Para el primer pilar ha sido de gran interés el pensamiento de la ‘complejidad’ propuesto inicialmente por el sociólogo francés Edgar Morin. Si seguimos la definición que él mismo ofrece:

---

<sup>103</sup> *Altermodern*, Tate Triennial, Londres, Tate Publishing, 2009.

<sup>104</sup> La referencia completa es Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies*, New York & London, Schirmer Books, 1988.

“La complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple (...) [es] el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico”<sup>105</sup>

Por tanto,

“La virtud sistémica es (...) situarse en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación (...), no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización”<sup>106</sup>

De estas dos citas, extraídas del texto en el que Morin ‘inaugura’, introduce y muestra su definición de la complejidad, hemos destacado la heterogeneidad de los constituyentes y el carácter transdisciplinario: ambos detalles obligan al investigador a situarse y valorar las cualidades diversas que pueden localizarse en un objeto artístico –en el caso de nuestro trabajo– y considerar la manera en que se ponen en relación e interactúan; en definitiva, estudiar el comportamiento de los distintos componentes que convergen en la creación de un producto desde el análisis de la condición propia de cada uno de ellos.

Ha sido la adaptación y aplicación del planteamiento moriniano<sup>107</sup> a la creación musical contemporánea efectuada por Nicolas Darbon<sup>108</sup> la que se ha

---

<sup>105</sup> E. Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, edición española a cargo de Marcelo Pakman, del original en francés *Introduction a la pensée complexe*, Barcelona, Gedisa, [1990] 1994, p.32. Subrayado propio. Para una consulta biográfica, puede consultarse Emmanuel Lemieux, *Edgar Morin. Vida y obra de un pensador inconformista*, Barcelona, Kairós, 2011.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 42. Subrayado propio. En la bibliografía española existen pocas referencias a la complejidad como metodología de investigación más allá de su aplicación sociológica. Un ejemplo es la definición que aporta Juan Luis Suárez: ‘Definir con exactitud y apertura la escala más apropiada para describir el comportamiento de un sistema y hacerlo sin reducirlo (...) [e] identificar los agentes que participan en un sistema así como las interacciones que se producen entre ellos y que dan lugar al comportamiento *emergente* que es característico de ese sistema, en ‘La complejidad y sus ciencias’, *Revista de Occidente*, nº 323, abril (2008), pp. 5-7 (p. 6).

<sup>107</sup> Que puede actualizarse en la consulta del registro fonográfico del coloquio *Musique et Complexité. Colloque autour d'Edgar Morin et Jean-Claude Risset*, celebrado en diciembre de 2008 en el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) de París ([http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique\\_complexite](http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite), consultada a fecha 14 de abril de 2011), o, más reciente, el Colloque *La complexité dans les arts et la science*, realizado en junio de 2009 en el marco del Festival *Agora* que se organiza desde el IRCAM también parisino, a los que el autor pudo asistir (<http://agora.ircam.fr/symposium.html?&L=1>, consultada a fecha 14 de abril de 2011).

<sup>108</sup> Primero en *Pour une approche systématique de l'opéra contemporain*, Observatoire Musical Français, Série Histoire de la musique et Analyse, nº 5, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2001, y más recientemente en *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007. En estos sentidos, también han sido tenidas en cuenta las

sumado y ha ofrecido algunas de las herramientas conceptuales precisas para el estudio de las obras musicales, plásticas y poéticas que han conformado el corpus estrictamente analítico de este trabajo. Como Darbon afirma:

“Le compositeur est par excellence celui qui produit du composé, donc du complexe. Complexus désignera dans cette étude le composé, le relié, l'interrelationé, au sens rappelé par Edgar Morin : ‘ce qui est tissé ensemble’, dans le cadre des théories de la Complexité”<sup>109</sup>

Es en suma la atención precisa y detallada a la interrelación de los distintos componentes de una obra artística, a la que también alude Darbon, la cualidad que más nos ha atraído de este pensamiento.

Sin embargo, hay que decir que este planteamiento, propuesto hace ya más de dos décadas en su aplicación sociológica inicial, ha obtenido ya una amplia respuesta académica tanto a su favor<sup>110</sup> como en su contra<sup>111</sup>, algo que se ha tenido en cuenta aunque sin una incidencia efectiva en la apropiación personal realizada para este trabajo.

El segundo de los pilares metodológicos aludidos proviene de la denominada semiología musical y, de manera más precisa, de lo expuesto en este terreno por el musicólogo Jean-Jacques Nattiez, tanto desde la aplicación de la teoría semiótica a la creación y recepción musical como desde su calidad de autor dedicado al estudio de las relaciones entre música, artes plásticas y literatura. Llega el momento ahora de concretar su aportación en este dominio de la convergencia interdisciplinar, su relevancia historiográfica como referencia en el estudio de aquellos autores y obras que se sitúan en el gozne entre técnicas y disciplinas artísticas diversas o bien pueden ser objeto de análisis multidisciplinares.

---

alegaciones de Fabien Lévy en textos como ‘Inintelligible, injouable, incomprehensible: La complexité musicale est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?’, Revista *ITAMAR*, 1 (2008), pp. 61-87.

<sup>109</sup> N. Darbon, *Musica Multiplex*, op. cit., p. 62.

<sup>110</sup> Como demuestra el amplio número de referencias bibliográficas que insisten en la actualidad de la complejidad y en la posibilidad de su aplicación desde otras perspectivas filosóficas, véase Auguste Nsonkissa, *Transdisciplinarité et Transversalité. Épistémologiques chez Edgar Morin*, Paris, L’Harmattan, 2010.

<sup>111</sup> Como refleja entre otros el duro estudio crítico de Carlos Reynoso, *Edgar Morin y la complejidad: Elementos para una crítica*, Versión 1.6, Grupo Antropocaos (2007), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires ed. On-line.

Nattiez expone y asienta las bases de su concepción semiológica –asumida a partir del contacto directo con el semiólogo Jean Molino<sup>112</sup>– en dos publicaciones fundamentales: *Fondements d'une sémiologie de la musique*<sup>113</sup> y *Musicologie générale et sémiologie*<sup>114</sup>. Como él mismo explica, ya desde el Prefacio de su *Musicología general*:

“The musical work is not merely what we used to call the ‘text’; it is not merely a whole composed of ‘structures’ (...). Rather, the work is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition), and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception (...). These three large categories define a total musical fact (...). The can be called the neutral or immanent level, the poietic level, and the esthetic level”<sup>115</sup>

Ya desde un primer momento del análisis del hecho musical se establecen estas tres categorías: actos de composición, interpretación y recepción, que dan pie a la definición de tres dimensiones analíticas:

“(a) The poietic dimension : even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a process of creation that may be described or reconstituted.

(b) The esthetic dimension: ‘receivers’, when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form; the term ‘receiver’ is, however, a bit misleading. Clearly in our test case we do not ‘receive’ a ‘message’s’ meaning (since the producer intended none) but rather a *construct* meaning, in the course of an active perceptual process.

(c) The trace: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accessible to the five senses. We employ the word trace because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process is heavily dependent upon the lived experience of the ‘receiver’. Molino proposed the name *niveau neutre* [neutral level] or *niveau matériel* [material level] for this trace”<sup>116</sup>

De estas tres dimensiones, la que más interesa para nuestro trabajo es la primera, la *poiética*, la ‘determinación de las condiciones que hacen posible, y que

<sup>112</sup> A través de textos como ‘Musical fact and the semiology of music’, *Music Analysis* 9/2 (1990), pp. 105-156, y, de manera ya revisada y actualizada en su aplicación musicológica: Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez, *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud, 2009.

<sup>113</sup> Paris, Union Générale d’Éditions, 1975.

<sup>114</sup> Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1987. Ésta ha sido la obra consultada en la traducción de Carolyn Abbate, titulada *Music and discourse: Toward a semiology of music*, publicada en Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

<sup>115</sup> J.-J. Nattiez, *Music and discourse...*, op.cit., p. ix.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp. 11-12. Subrayado propio.

‘apuntalan’ la creación de la obra de un artista’<sup>117</sup>; y desde aquí, de una forma menos decisiva pero también relevante, el proceso de materialización de la obra de arte y su posterior proyección sonora y recepción auditiva y la mayor o menor coherencia interna que puede localizarse en este proceso. La tercera categoría aparece claramente caracterizada por Nattiez en otro texto:

“La perception est moins un phénomène de réception que de *construction* et *restructuration*, qui agit selon des principes que les stratégies compositionnelles n’ont pas nécessairement prédéterminés”<sup>118</sup>

En este texto Nattiez manifiesta el papel activo del oyente, que debe intervenir en la construcción de su propia percepción de la obra; pero también se hace referencia a la coherencia interna, posible o no, entre las tres categorías del análisis tripartito. El valor de esta coherencia fue ya anotado por Umberto Eco en una obra seminal como su *Opera aperta*:

“... además de la *poética explícita* con la cual el artista nos dice de qué manera querría construir la obra, existe una *poética implícita* que se transparenta en la manera como está construida efectivamente la obra; y es posible que esta *manera* sea definida en términos que no coincidan exactamente con los empleados por el autor”<sup>119</sup>

Siempre con el cariz semiológico en el horizonte, Nattiez avanza un poco más e indaga en la noción de significado y en cómo su método puede ayudar a descifrar tanto este concepto como otros que intervienen en el acto musical y comunicativo:

“It is possible to assign a meaning, even many meanings, to the statement that has been produced. The meanings of a text –or, more precisely, the constellations of possible meanings– are not a producer’s transmission of some message that can subsequently be decoded by a ‘receiver’. Meaning, instead, is the *constructive* assignment of a web of interpretations to a particular form; meaning is constructed by that assignment. (...) is never guaranteed that [this] webs will be the same for each and every person involved in the process”<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> J.-J. Nattiez, *Ibid.*, p. 12: ‘Poietic: the determination of the conditions that make possible, and that underpin the creation of an artist’s work’, definición extraída de la teoría semiológica de Molino y éste, a su vez, del principio analítico de Étienne Gilson.

<sup>118</sup> J.-J. Nattiez, *Le combat de chronos et d’orphée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 180.

<sup>119</sup> Umberto Eco, *Opera abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, pp. 319-320.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 11.

Tenemos en este texto por un lado la posibilidad de una definición semántica en el proceso comunicativo y, por otro, la relatividad de su resultado, es decir, la imposibilidad de fijar un significado de manera cerrada y unívoca, algo que queda también destacado desde el comienzo. Sin embargo, esta noción semántica se aleja ya de la apropiación que hemos realizado para nuestro trabajo del planteamiento semiológico.

Una de las aplicaciones analíticas más claras que este método obtiene la efectúa el propio Nattiez en ‘Varèse’s *Density 21.5: A Study in Semiological Analysis*’<sup>121</sup>. Tras un exhaustivo análisis sistemático de la composición *Density 21.5* (1936, rev. 1946) para flauta sola de Edgar Varèse, el musicólogo francés establece las cualidades que esta pieza muestra en cada uno de los niveles de la tripartición semiológica. Nos interesa sobremanera lo que el autor expone a en las secciones V y VI del artículo, tituladas ‘Poietic Analysis’ y ‘Esthetic Analysis’<sup>122</sup>, en relación a la definición y validez del segundo nivel, neutro:

“There are two ways in which the phenomena catalogued by the neutral analysis can be considered poietically pertinent. To the extent that analysis deals with the score, it is directed at the only *trace* left by the composer. Therefore it is possible to consider that recurrent traits demonstrate the preferences of the composer for certain compositional procedures; (...) This poietic procedure may be qualified as inductive. But it is just as feasible to start with an external poietic element –a sketch, a rough draft, a commentary– and project it onto the work, either to direct the analysis accordingly, or to reorganize the neutral level, constructed independently of the external datum”<sup>123</sup>

De este texto extraemos la idea de ‘pertinencia’ del análisis sistemático para examinar y localizar en la partitura las ‘huellas’ del planteamiento poiético y la posibilidad de proyectar este mismo planteamiento en la obra, es decir, de utilizar comentarios externos previos a la creación –realizados por los propios compositores– como puntos de inicio para afrontar el análisis. La doble dirección –inductiva y deductiva– que puede tomar entonces el estudio del nivel neutro puede también ser aplicada al tercer nivel, el estésico<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> Publicado en la revista *Music Analysis*, 1/3 (1982), pp. 243-340.

<sup>122</sup> *Ibíd.*, pp. 301-329.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, pp. 301-302.

<sup>124</sup> Paso que efectúa Nattiez en su artículo, *Ibíd.*, pp. 319 y ss.

Por nuestra parte, se trata en todo caso de una apropiación interesada del método tripartito, un uso efectuado con la cautela precisa que provoca el conocimiento de la revisión y la discusión que sobre este método ha surgido en el dominio estrictamente adscrito a la corriente de la que parte, la semiología<sup>125</sup>.

De hecho, es la revisión y actualización que Nattiez ha realizado en textos como el reciente *La musique, les images, les mots*<sup>126</sup> y la aplicación directa de esta metodología al vínculo interdisciplinar que puede dibujarse entre artistas de distintas disciplinas, algo que realiza también en esta referencia bibliográfica, lo que sin duda ha definido nuestra manera de concebir el vínculo interdisciplinar:

“C’est pourquoi le passage des arts plastiques à la musique ne doit pas être cherché, à mon sens, en termes de traduction d’un art à un autre, mais en termes de saisie des principes créateurs –les principes poïétiques– que le peintre perçoit chez le compositeur en l’écoutant, et à partir desquelles il développe son propre style plastique dans un médium qui obéit aux contraintes d’une forme symbolique qui se donne au regard dans l’espace, et non à l’oreille dans la linéarité temporelle”<sup>127</sup>

De esta cita es interesante destacar la expresión ‘stratégies poïétiques’: la noción de elección *poiética*, el principio creador, es el lugar en donde la relación interdisciplinar se sitúa en un ámbito conceptual. La única forma de evidenciar este nexos, como veremos más adelante, es el discurso del propio autor y su afirmación positiva de la influencia notoria de otro dominio artístico.

Sin embargo, también puede observarse este nexos en el momento estésico:

“Du point de vue d’une sémiologie comparée des formes symboliques (...) ce qu’il y a de commun entre un mythe, une fugue, et sans doute aussi le *Boléro* [de Ravel] ne se situe pas au niveau de structures immanentes dont la spécificité matérielle est irréductible, mais au *niveau des stratégies perceptives*, c’est-à-dire au niveau de l’*effet* que ces formes symboliques produisent sur nous”<sup>128</sup>

La aspiración y búsqueda por parte de Nattiez de principios absolutos que rijan tanto el hecho musical y su posibilidad semántica –desde su condición

---

<sup>125</sup> Asunto sobre el que Silvia Alonso construye su ‘tímida crítica’ al método de Nattiez, al que dedica el último epígrafe de su *Música, Literatura y Semiosis*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2001, pp. 90-97.

<sup>126</sup> Publicado en Québec, Fides, 2010.

<sup>127</sup> Nattiez, *La musique...*, op.cit., p. 72.

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 101.

*poiética* hasta la final estética— como el vínculo interdisciplinar que pueda realizarse entre manifestaciones artísticas diversas, dado el caso, viene definido en gran parte por su estudio y contacto con Leonard B. Meyer, de quien asumió algunos de sus conceptos analíticos más relevantes, como el de ‘expectativa’, en la búsqueda de la emoción y el significado en la música:

“El significado musical incorporado es, en pocas palabras, un producto de la expectativa. Si, sobre la base de la experiencia pasada, un estímulo presente nos lleva a esperar un acontecimiento musical consecuente más o menos definido, entonces ese estímulo tiene significado. (...) De aquí se sigue que un estímulo o un gesto que no señale u origine expectativas de un acontecimiento musical subsiguiente o consecuente carece de significado. Como la expectativa es en gran medida producto de la experiencia estilística, la música perteneciente a un estilo con el que no estamos en absoluto familiarizados carece de significado”<sup>129</sup>

Esta definición concluye con la siguiente afirmación:

“Este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo”<sup>130</sup>

El proceso comunicativo aparece por tanto definido por la cantidad de información compartida por ambas partes del proceso, emisor y receptor; es decir, el grado de comprensión y, por tanto, de empatía que pueda conseguir el receptor — condición *sine qua non* para extraer una emoción y un significado precisos— dependerá de su conocimiento previo del lenguaje en que se desarrolle el discurso musical en este caso. Esta línea de pensamiento reduce, obviamente, la posibilidad de comunicación en tanto en cuanto nos alejemos de un lenguaje musical compartido y nos acerquemos a formas de expresión algo más desconocidas, lo que sin duda, en el dominio de la creación musical contemporánea, es la norma habitual.

---

<sup>129</sup> Leonard B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza Editorial, [1956] 2001, p. 54.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 60.

Comunicación, emoción, significado, son claves del proceso musical que no van a ser discutidas en este trabajo. Para una ampliación de este discurso pueden consultarse los pasos hacia delante que suponen los textos de Eero Tarasti<sup>131</sup> y Raymond Monelle<sup>132</sup>, en el campo de la semiótica musical aplicada a la composición en lenguaje tonal, y el de Carlos Villar Taboada<sup>133</sup> en el mismo campo pero en una aplicación a otras tendencias creativas de la actualidad. En este último texto destaca la distinción de varios niveles de significación que, a partir de Nattiez, realiza Villar, desde la morfoestructura a la logoestructura<sup>134</sup>, en una aplicación metodológica también considerada en este trabajo.

Al igual que ocurría con el pensamiento complejo de Edgar Morin, la semiología musical de Nattiez y su análisis tripartito, teoría con una larga trayectoria, ha dado lugar ya a reformulaciones, revisiones y críticas que también han sido tenidas en cuenta, tanto que han justificado la cautela –antes anunciada– con la que estas metodologías se han asumido para el presente trabajo. De entre el considerable número de estas revisiones, puede destacarse la que Alessandro Arbo realiza en ‘Du fait à l’expérience. Remarques sur le modèle sémiologique de Jean-Jacques Nattiez’<sup>135</sup>. Aquí, el musicólogo italiano expone lo que para él son dos de los problemas que presenta la teoría tripartita. El primero tiene que ver con la dificultad para describir los límites entre cada uno de los tres niveles. Como él mismo pregunta: ‘peut-on vraiment parler de ‘poïesis’ sans prendre en considération les éléments de la configuration formelle ? Est-il possible de remonter en amont de la structure ?’

El segundo, definido por Arbo como el aspecto problemático principal, es la definición del proceso estésico:

---

<sup>131</sup> En *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, y *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.

<sup>132</sup> *The sense of music: semiotic essays*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000. Es preciso manifestar la relevancia que la actividad de autores como Rubén López Cano ha tenido para la aplicación musical de la semiótica lingüística contemporánea en España.

<sup>133</sup> ‘Lenguaje y significado en las músicas actuales’, Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado*, Colección ‘Música y Pensamiento’, SITEM (Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical), Universidad de Valladolid, Valladolid, Glares, 2001, pp. 97-105.

<sup>134</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>135</sup> Alessandro Arbo, *Archéologie de l’écoute. Essais d’esthétique musicale*, Paris, L’Harmattan, 2010, pp. 247-258, revisión de su propio texto anterior ‘Il problema della struttura nella semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez’, Gianmario Borio (ed.), *L’Orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Venezia, Società Editrice Il Mulino, 2003, pp. 85-97.

“Il nous semble que l’approche de Nattiez peut difficilement éviter le risque de considérer comme ‘psychologique’, e’est à dire variable et subjectif dans le sens empirique du terme, ce qui concerne la réception. Ce réductionnisme implicite nous semble avoir comme conséquence un déplacement de l’intérêt soit vers le plan neutre soit vers le plan poïétique”<sup>136</sup>

El reduccionismo al que alude es una de las consecuencias más claras del método analítico de Nattiez.

Desde la metodología analítica tripartita del musicólogo francés y el pensamiento complejo de Morin y sus aplicaciones musicales posteriores, la creación musical contemporánea sigue siendo un terreno difícil puesto que necesita de mayor especificidad y detenimiento en el estudio. Este trabajo es un intento a través del que mostrar las posibilidades de la indagación en el vínculo interdisciplinar y sus opciones como objeto de investigación humanística.

## 6. Estructura de la tesis

La estructura de la tesis, tras este capítulo inicial en el que se asientan los objetivos de trabajo, el estado de la cuestión del que se parte y la metodología utilizada para su elaboración y análisis, sigue una división en tres capítulos y la pertinente sección final de conclusiones.

De esta forma, el capítulo I ofrece por un lado una aproximación al concepto de convergencia interdisciplinar y las posturas estéticas que su análisis ha suscitado y, por otro, una serie de ejemplos del ámbito de la composición y la creación plástica del pasado siglo XX y contemporáneas, a través de los que sentar los precedentes del objeto de este trabajo.

Así, el epígrafe 1.2., titulado ‘Convergencia interdisciplinar en la composición contemporánea’ debe ser entendido como la definición de los antecedentes estilísticos, estéticos y técnicos de los compositores objeto de estudio, Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú; desde el estudio de la convergencia interdisciplinar presente en la obra de autores como Luigi Nono o Salvatore Sciarrino, se ha desgranado su calidad de maestros de la actualidad musical y, de forma específica, de los mismos Sotelo y Sánchez-Verdú.

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 251.

El epígrafe 1.3., titulado ‘Dimensiones musicales en la creación plástica’, asume, en consecuencia, su lugar como análisis de los precedentes de los artistas plásticos estudiados en este trabajo, Sean Scully y Pablo Palazuelo; la dimensión temporal de la obra de arte, en el caso del primero, y la representación gráfica y simbólica de la música entendida como objeto artístico, en el caso del segundo, han dado pie a una revisión de la obra de artistas como Wassily Kandinsky y Paul Klee, Mark Rothko o Joan Brossa, y de compositores como Earle Brown o Sylvano Bussotti, entre otros.

Los capítulos 2 y 3 siguen una estructura paralela y muestran el núcleo de este trabajo puesto que en ellos se expone el análisis realizado sobre el vínculo interdisciplinar ya introducido. Tras la revisión bibliográfica –tanto de la documentación secundaria como de la actividad literaria de ambos compositores–, se realiza un examen de la obra anterior al marco cronológico establecido, un comentario analítico de las piezas seleccionadas y la exposición de aquellas consideraciones estéticas pertinentes.

A esta exposición, sigue, con el mismo guión, el análisis de los artistas plásticos, con el fin de establecer los planteamientos de partida de cada autor desde su propia disciplina.

Una vez finalizado, se afronta el estudio más concreto del vínculo interdisciplinar desde la teoría tripartita de Jean-Jacques Nattiez ya expuesta.

Finalmente, se ofrece la sección conclusiva conveniente en la que se constatará la efectividad de este método y el grado de vinculación interdisciplinar entre las propuestas musicales de Sotelo y Sánchez-Verdú y las plásticas de Sean Scully y Pablo Palazuelo, respectivamente.

A todo ello seguirá el amplio aparato bibliográfico consultado, planteado desde el ámbito general del estudio de la creación musical contemporánea al particular de la interdisciplinariedad y de la producción de los compositores y artistas analizados para el trabajo.

## Introduction

### 1. Justification du thème

Comme l'affirme Emilio Lledó, peut-être de manière à sentir la proximité de sur quoi on travaille, le chercheur a le sentiment de partager avec son objet d'étude une même temps. La distance chronologique réelle se dilue, depuis le moment de l'élection herméneutique<sup>137</sup>. La thèse doctorale présentée est le fruit d'un profond sentiment de proximité dans la participation d'un même moment, et d'une option esthétique partagée.

Mais sans aucun doute, cette thèse doctorale est également suscitée par une situation concrète, définie d'une part par la propre discipline musicologique et les dérivés qui naissent de son diagnostic actuel, et d'autre part par la trajectoire académique et professionnelle du propre chercheur.

Le professeur Marta Cureses de la Vega, dans son article 'En contra de la falta de perspectiva histórica'<sup>138</sup>, défend la nécessité de rapprocher l'étude musicologique à la création vivante, à la musique actuelle, de ce temps dont nous sommes témoins directs et dont nous partageons un environnement culturel et social, sans peur d'errer dans l'analyse que nous pouvons réaliser et les appréciations que l'on peut conclure de l'absence de perspective historique, traditionnellement considérée comme indispensable. Les inquiétudes manifestées à partir de la dénommée nouvelle musicologie<sup>139</sup>, prouvant la pertinence de surmonter ce type de protocoles de recherche qui défendent le cours du temps comme valeur émanante de l'analyse musicologique.

Dans le cas de ces compositeurs qui forment la dénommée Génération du 51, ces obstacles disciplinaires ont été considérablement surmonté. Il existe, comme nous le verrons, un volume assez important d'études monographiques à propos d'auteurs comme Ramón Barce, Cristóbal Halffter ou Luis de Pablo, entre autres, ou encore, plus contemporains, Jesús Villa Rojo ou Tomás Marco. Cela est différent avec des créateurs nés à partir des années soixante, comme peuvent l'être

<sup>137</sup> Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa, 1998, pp. 48 y ss.

<sup>138</sup> Écrit avec Xosé Aviñoa, 'Contra la falta de perspectiva histórica (Bases para la investigación musical contemporánea en España)', *Revista catalana de musicología* 1 (2001), pp. 171-199.

<sup>139</sup> À partir des textes comme Joseph Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985.

les protagonistes de cette thèse doctorale: Mauricio Sotelo et José María Sánchez-Verdú.

L'élection de ces compositeurs est venue fondamentalement à cause de l'importance de ses parcours dans la récente histoire musicale espagnole. Tout les deux ont dessiné une trajectoire consolidée internationalement et reconnue institutionnellement, tout comme en Espagne, comme nous le verrons plus tard.

Afin d'offrir l'étude la plus complète possible, une partie avec des commentaires analytiques a été incluse dans chaque chapitre, au travers de laquelle il est possible de nous approcher des partitions de chacune des oeuvres, objets d'étude. L'insertion de cette partie instrumentale est justifiée par l'inexistence presque absolue de précédentes bibliographies quant à l'analyse systématique, qui concerne tant les compositeurs traités que la création musicale contemporaine espagnole. La difficulté méthodologique due à cette particularité sera commentée ultérieurement.

Mais le titre de cette thèse inclut également, en plus de l'affiliation chronologique à l'actualité, l'expression 'convergence interdisciplinaire'. Comme l'affirme Simón Marchán Fiz dans sa communication 'Figuras de la mezcla en las artes'<sup>140</sup>, le débordement des limites entre les différentes disciplines artistiques est un trait distinctif du fait artistique et musical actuel. D'une manière chaque fois plus accentuée, les propositions créatives incitent l'auditeur, dans le cas de la composition contemporaine, à s'inscrire dans un espace où le sonore n'est pas l'unique dimension poursuivie, parce que puissent également apparaître des références à d'autres formes d'arts et de sciences de n'importe quelle origine chronologique ou géographique.

C'est ce qui arrive aux pièces sélectionnées pour notre étude. Dans le cas de Mauricio Sotelo, les compositions ont un point commun, l'inspiration à la production picturale de Sean Scully. On peut voir ce fait dans l'utilisation des titres du Cycle *Wall of light* –écrit entre 2003 et 2007– et dans l'emploi direct des images du peintre irlandais pour la création de *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono* (2005). Chez Sánchez-Verdú, c'est la figure de l'artiste Pablo

---

<sup>140</sup> Dans *Correspondencia e integración de las artes*, Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sánchez López (eds.), 2 vols., XIV Congrès National d'Histoire de l'Art, Málaga, Université de Málaga, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y Cooperación cultural, 2003, vol.II, pp. 19-35.

Palazuelo comme une référence plastique et conceptuelle le motive de l'élection des pièces dans *Alqibla* (1998) et jusqu'à *Ahmar-Aswad* (2001-2002) et *Arquitecturas de la Ausencia* (2002-2003).

Pour affronter la situation que cette étude nous pose, une approche académique du type proposé est sans aucun doute nécessaire, dans la ligne d'une connaissance humaniste holistique et répondant à la situation sociale et culturelle dans laquelle nous vivons.

Finally, le thème de ce travail peut s'observer comme une conséquence naturelle de la propre trajectoire académique et professionnelle du chercheur : depuis l'année 2000, lors de sa présence au cours d'*Esthétique et d'Appréciation de la Musique Contemporaine*, dirigé par le professeur Juan Carlos Marset au Théâtre Central de Séville, puis de sa participation ultérieure comme coordinateur de ce même événement lors de son édition à Grenade, sous la direction des professeurs Gemma Pérez Zalduondo et María Isabel Cabrera García<sup>141</sup>, le doctorant a dédié son attention à l'étude de la création musicale et artistique contemporaine. Cela l'a amené à réaliser une activité de critique musicale dans plusieurs médias de presse écrite et à participer à divers colloques, ateliers et congrès internationaux<sup>142</sup> où il a pu débattre les caractéristiques de sa recherche.

## 2. Objectifs

L'objectif général de cette thèse est l'étude de la convergence interdisciplinaire de Mauricio Sotelo et de José María Sánchez-Verdú dans leurs œuvres écrites respectivement entre 2003 et 2007, et entre 1998 et 2003.

Il était nécessaire, en premier lieu, de réaliser une révision exhaustive du catalogue de ces deux compositeurs, afin de contextualiser de manière exacte la présence interdisciplinaire observée dans les œuvres sélectionnées. En second lieu, il fallait examiner leurs respectifs points de vue créatifs à propos de leurs intérêts et inquiétudes pour d'autres manifestations artistiques tout au long de leur trajectoire créative.

---

<sup>141</sup> Coordination effectuée dans les éditions de 2004 à 2007.

<sup>142</sup> Aidé par une bourse de recherche du Programme de Formation des Professeurs Universitaires du Ministère d'Éducation entre 2007 et 2011.

A partir des références réalisées par les compositeurs, il fallut consulter et approfondir le catalogue pictorique de Pablo Palazuelo et Sean Scully, afin d'en extraire les clés esthétiques sur lesquelles se construit sa création. Ainsi, il était possible de définir le point de départ du processus d'appropriation de chaque musicien.

Comme conséquence de l'inexcusable connaissance de l'exposé esthétique et technique des arts plastiques –Palazuelo et Scully–, il a été réalisé une étude de la présence du musical dans ses catalogues créatifs.

Finalement, il était également indispensable de mettre en contraste la qualité interdisciplinaire de l'activité créative de Mauricio Sotelo et de José María Sánchez-Verdú avec celle d'autres voix de la composition actuelle, depuis leurs propres maîtres –comme Luigi Nono ou Klaus Huber–, jusqu'à ceux considérés comme antérieurs à leurs respectifs points de vue musicaux. Ceci n'a supposé aucun amoindrissement de l'étude de ces compositeurs, bien au contraire : il a été analysé l'importance que prend le trait interdisciplinaire dans l'actualité créative.

### **3. Sources**

#### **3.1. Nature des sources**

Durant toute cette recherche, il a fallu consulter un nombre important et hétérogène de sources musicales –partitions, enregistrements...– mais surtout de documentation littéraire.

En ce qui concerne les partitions, tant les œuvres sélectionnées pour l'analyse approfondie que le reste des morceaux des catalogues de Mauricio Sotelo et José Maria Sanchez-Verdú, elles sont publiées respectivement par Universal Edition et Breitkopf & Härtel et, dans sa grande majorité, elles ont été gracieusement mises à disposition par les propres compositeurs.

Il a fallu confronter chaque partition au résultat sonore, au travers ou bien de l'enregistrement qui, dans le cas de ces deux compositeurs arrive à un bon niveau, ou bien du contact direct, au live concert. Il faut néanmoins ajouter que l'œuvre de Sotelo comme celle de Sánchez-Verdu sont fréquemment interprétées dans le circuit espagnol et international. Si l'on considère l'avantage que cela suppose pour approcher leur musique, il est bon de préciser qu'un contact direct à des sessions, créations et événements musicaux, a été indispensable, comme le Festival de

Musique Contemporaine de Alicante, le cycle *musicadHoy* de Madrid, le cycle de concerts du Centre pour la Diffusion de la Musique Contemporaine de Madrid, le cycle de Musique Contemporaine à Séville et à Grenade entre autres.

Par le biais de ce contact, nous avons connu de première main les propositions musicales de ces deux compositeurs, en plus d'avoir eu l'opportunité de réaliser plusieurs interviews personnelles : l'une en juin 2009 avec Mauricio Sotelo<sup>143</sup>, et deux autres avec Sanchez-Verdu, en juin de cette même année<sup>144</sup> et en septembre 2010<sup>145</sup>.

Quant aux sources littéraires, les deux compositeurs ont tenu une activité considérable assez tôt dans leurs carrières, ce qui a permis une révision exhaustive de leurs réflexions et articles de recherche publiés dans les médias de presse écrite – *ABCD Las Artes y las Letras*– comme dans des revues et volumes bibliographiques spécifiques –*Scherzo, Revista de la Academia de España en Roma* entre autres. A également été consultée et extraite une grande partie des interviews réalisées – *Espacio Sonoro, Diverdi*–, de plus en plus nombreuses, en lien sans doute avec la progression de leur importante création. La révision de cette production littéraire sera réalisée comme il se doit dans la section bibliographique dédiée à chacun des compositeurs.

Les sources virtuelles non écrites requièrent une attention particulière. Internet est un moyen exceptionnel de trouver des informations qui, après avoir été corroborées, ont fait partie du corpus documentaire de ce travail. Dans ce sens, il a été fondamental de consulter les pages internet des maisons d'édition de Sotelo et Sanchez-Verdu, [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com) et [www.breitkopf.de](http://www.breitkopf.de).

D'autre part, l'accès aux pages <http://mediatheque.ircam.fr/> et <http://www.cdmc.asso.fr/fr/home> a été décisif, ainsi que l'édition online de bon nombre de textes grâce à l'outil de recherche Google Books.

Quant à l'utilisation de sources écrites en langue étrangère, un critère pragmatique a été suivi pour les citations textuelles : celles-ci ont été réalisées dans leur langue d'origine, toujours et seulement quand il n'existait pas de traduction

---

<sup>143</sup> Grâce à une invitation personnelle du compositeur.

<sup>144</sup> Dans le cadre du IX Cours d'Esthétique et Appréciation de la Musique Contemporaine et à raison d'un concert dédié par le Zahir Ensemble comme clôture du Cycle de Musique Contemporaine au Théâtre Alhambra de Grenade. Cette interview fut enregistrée par la Direction du Cycle.

<sup>145</sup> Pendant le cycle de conférences données dans le cadre de Prix de Composition INJUVE 2010, intitulé 'Creación musical actual y los territorios de la interdisciplinariedad', Madrid, Círculo de Bellas Artes, 20-24 septembre de 2010.

éditée en espagnol. Ponctuellement, des traductions personnelles ont été proposées, mais dans ces cas, il s'agissait d'expressions brèves et simples, pour lesquelles il faudra prendre en compte la connaissance des langues du chercheur par rapport aux langues d'origine des références bibliographiques consultées : français, anglais et italien.

### **3.2 Principaux centres de documentation visités**

Tout au long de la recherche, les fonds de centres qui pouvaient posséder des documents primaires ou secondaires en relation avec l'objet d'étude ou la méthodologie employée pour son analyse ont été visités.

Dans ce sens, ce travail a été réalisé dans des Centres de Documentation espagnols dédiés de forme significative à la création actuelle –comme le Centre de Documentation Musicale d'Andalousie, la Bibliothèque Espagnole de Musique et Théâtre contemporains de la Fondation Juan March de Madrid ou les archives du Musée d'Art Contemporain de Barcelone entre autres–, tout comme dans des institutions internationales. Il faut mettre en valeur l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) et le Centre de Documentation de Musique Contemporaine de Paris<sup>146</sup>, mais aussi la Fondation Beyeler de Basilea, le Zentre für Neue Kunst de Karlsruhe o el Institut für Neue Musik de Berlin. À Paris nous avons accédé à une quantité de documentation en relation avec l'interdisciplinarité présente dans la création musicale contemporaine. À Basel, nous avons consulté les textes manuscrits de Klaus Huber, un des référents stylistiques de Sánchez-Verdú, et plus exactement ses commentaires sur certaines de ses œuvres où il utilise des instruments arabes. À Karlsruhe, l'objet d'étude a été les nouvelles tendances artistiques et musicales qui redéfinissent la relation entre les différents disciplines techniques. Finalement, le contact avec l'Institut für Neue Musik de Berlin a enrichi notre perspective interdisciplinaire assumée depuis le début de notre recherche.

---

<sup>146</sup> Nous pûmes travailler aux ces centres grâce au séjour de recherche de quatre mois à Paris, séjour que nous serve pour accomplir un des réquisits nécessaires a fin d'obtenir la Mention de Doctorat Européenne.

Il a été indispensable de se rendre et de travailler dans tous ces centres. Le chercheur a ainsi eu accès à un important volume de documentation qui a été d'une aide précieuse dans le cadre d'une perspective scientifique nécessaire à l'élaboration de ce travail, où la convergence interdisciplinaire et l'étude qui découle d'autres manifestations artistiques non strictement musicales ont eu tant d'importance.

## **4. Méthodologie**

### **4.1 Introduction**

La question posée, les objectifs proposés pour la thèse doctorale et la propre nature des sources employées tout au long de cette étude ont dicté la méthodologie du travail ; dans ce sens, il a fallu utiliser une méthode polyédrique, et ce pour plusieurs raisons.

La première concerne les propres qualités de l'objet d'étude : traitant de l'analyse de la convergence interdisciplinaire présent dans la création musicale d'un compositeur, il faut adopter un point de vue holistique intégrant l'étude des différentes manifestations qui confluent dans l'obtention de l'œuvre : depuis l'examen esthétique de la prise de position conceptuelle du compositeur –où convergent sa connaissance d'autres disciplines artistiques et sa propre formation technique– jusqu'à l'analyse de la matérialisation graphique de son idée musicale – la partition– et le résultat sonore ultérieur. Ces tâches s'inscrivent effectivement dans la musicologie systématique et analytique, mais aussi dans le domaine de l'esthétique musicale.

La deuxième raison est la conviction qui découle de l'inopportunité d'adopter un seul profil herméneutique qui aurait réduit les propres possibilités de l'étude menée. A donc été choisie une ouverture conceptuelle vers des domaines humanistes, pas forcément en relation avec la musicologie, comme il arrive avec la méthodologie comparée ou l'analyse littéraire, employées dans chacun des digressions poétiques, où l'on a trouvé des clés interprétatives d'une grande utilité.

La troisième raison, est de nouveau conséquente à la propre condition de l'objet d'étude et de l'appareil conceptuel construit par chaque compositeur ; en ce sens, a été nécessaire une approche à des auteurs comme Theodor W. Adorno, Hans G. Gadamer ou Massimo Cassiari. Pour le comprendre, la sensibilité montrée

envers certaines lignes de pensée contemporaines a aidé, spécialement celles dérivées de l'observation post-moderne –à partir de Lawrence Kramer<sup>147</sup>, fondamentalement– et, surtout, de son actuelle révision de la part du mouvement altermoderne –incarné dans l'activité et la pensée par le guérisseur Nicolas Bourriaud<sup>148</sup>. A cela doit s'ajouter l'utilisation des outils conceptuels extraits des lectures de Maurice Merleau-Ponty, Eugenio Trias, Marc Alain Ouaknin, José Angel Valente ou Jean-Luc Nacny, parmi d'autres.

En tenant en compte tout cela, nous sommes pleinement conscients que la méthodologie employée, avec l'hétérogénéité qui la caractérise, a toujours eu comme ligne de mire la recherche et l'investigation du lien interdisciplinaire ; c'est-à-dire qu'elle a été orientée par la constatation de la présence d'autres disciplines artistiques dans la création musicale de Mauricio Sotelo et José Maria Sanchez-Verdú, fait qui, sans aucun doute, laisse de côté d'autres possibilités analytiques. Cela prend une certaine importance dans le cas du commentaire analytique réalisé sur chaque œuvre, et pour cela nous avons pris comme référence méthodologique, entre autres, la perspective et l'exposé réalisé par Jonathan D.Kramer dans son étude *The Time of Music*<sup>149</sup>.

## 4.2. L'analyse du lien interdisciplinaire

Il faut s'arrêter à la présentation de deux piliers méthodologiques qui ont été d'une grande aide afin d'observer l'objet artistique et de différencier ses possibilités analytiques et esthétiques. L'un vient de la sociologie contemporaine et l'autre du terrain de la sémiologie musicale. Il ne s'agit en aucun cas d'une attribution fixe et statique aux présupposés que les deux théories proposent –théories qui, par ailleurs, se trouvent déjà dans un processus de révision humaniste et académique. Cette attribution aurait donné lieu à une étude plus réduite quant au positionnement

---

<sup>147</sup> 'Prospects. Postmodernism and Musicology', *Classical music and postmodern knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 1 y ss.

<sup>148</sup> *Altermodern*, Tate Triennial, Londres, Tate Publishing, 2009.

<sup>149</sup> La référence complète est Jonathan D. Kramer, *The Time of Music. New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies*, New York & London, Schirmer Books, 1988.

herméneutique défendu. Une adoption flexible et intéressée de ces idées qu'on a appris à connaître a été faite, ce qui a facilité la systématisation, tant de l'objet artistique que de son étude postérieure.

Pour le premier pilier, la pensée de la 'complexité' a été d'un grand intérêt, une proposition effectuée initialement par le sociologue français Edgar Morin. Si nous suivons la définition que lui-même offre :

“La complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple (...) [es] el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico”<sup>150</sup>

Et ainsi,

“La virtud sistémica es (...) situarse en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación (...), no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización”<sup>151</sup>

De ces deux citations, extraites du texte où Morin 'inaugure', introduit et définit la pensée de la complexité, nous avons mis en avant l'hétérogénéité et le caractère transdisciplinaire : ces deux détails obligent le chercheur à se situer et à valoriser les diverses qualités qui peuvent se trouver dans un objet artistique –dans le cas de notre travail– et de considérer la manière dont ils se mettent en relation et dont ils interagissent ; en définitive, il s'agit d'étudier le comportement des différentes composantes qui convergent dans la création d'une œuvre, dès l'analyse de leur composition.

L'adaptation et l'application de la prise de position morinienne<sup>152</sup> à la création musicale contemporaine effectuée par Nicolas Darbon<sup>153</sup> –qui s'est ajoutée et qui a

---

<sup>150</sup> E. Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, [1990] 1994, p.32. Souligné par l'auteur.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 42. Souligné par l'auteur.

<sup>152</sup> On peut actualiser cette information au registre phonographique du colloque *Musique et Complexité. Colloque autour d'Edgar Morin et Jean-Claude Risset*, tenu au décembre de 2008 au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) de Paris ([http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique\\_complexite](http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite), (accédé au 14 d'avril de 2011), ou, plus récemment, le Colloque *La complexité dans les arts et la science*, au mois de juin de 2009 dans le cadre du Festival *Agora 2009*,

offert quelques uns des outils conceptuels indispensables pour l'étude des œuvres musicales, plastiques, poétiques– ont formé le corpus strictement analytique de ce travail. Comme l'affirme Darbon:

“Le compositeur est par excellence celui qui produit du composé, donc du complexe. Complexus désignera dans cette étude le composé, le relié, l'interrelationné, au sens rappelé par Edgar Morin : ‘ce qui est tissé ensemble’, dans le cadre des théories de la Complexité”<sup>154</sup>

La qualité qui nous attire le plus dans cette pensée à laquelle se réfère Darbon est l'attention précise et détaillée à l'interrelation des diverses composantes d'une œuvre artistique.

Cependant, il faut dire que cette prise de position, proposée il y a plus de vingt ans dans son application sociologique initiale, a déjà obtenu une large réponse académique, positive<sup>155</sup> ou négative<sup>156</sup>, un fait dont il a été tenu compte pour l'appropriation personnelle réalisée pour ce travail.

Le deuxième pilier méthodologique auquel nous avons fait appel vient de la dénommée sémiologie musicale, et de manière plus précise, de ce que le musicologue Jean-Jacques Nattiez a exposé dans ce domaine, tant depuis l'application de la théorie sémiotique à la création et à la réception musicale que depuis sa qualité d'auteur dédié à l'étude des relations entre musique, arts plastiques et littérature. L'heure est donc venue de commenter sa pensée dans ce domaine de la convergence interdisciplinaire, son importance historiographique comme référence dans l'étude de ces auteurs ou œuvres qui se situent dans une charnière entre techniques et disciplines artistiques diverses, ou qui peuvent être objets d'étude d'analyses multidisciplinaires.

---

(<http://agora.ircam.fr/symposium.html?&L=1>, (accédé au 14 d'avril de 2011).

<sup>153</sup> Premièrement dans *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*, Observatoire Musical Français, Série Histoire de la musique et Analyse, n° 5, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2001, y plus récemment dans *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2007. En ce sens, on a tenu en compte la discussion de Fabien Lévy, ‘Inintelligible, injouable, incompréhensible: La complexité musicale est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?’, Revue *ITAMAR*, 1 (2008), pp. 61-87.

<sup>154</sup> N. Darbon, *Musica Multiplex*, op. cit., p. 62.

<sup>155</sup> Démontré aux textes comme Auguste Nsonsissa, *Transdisciplinarité et Transversalité. Épistémologiques chez Edgar Morin*, Paris, L'Harmattan, 2010.

<sup>156</sup> Soutenu par des textes comme Carlos Reynoso, *Edgar Morin y la complejidad: Elementos para una crítica*, Versión 1.6, Grupo Antropocaos (2007), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires ed. On-line.

Nattiez expose et pose les bases de sa conception sémiologique –assumée à partir du contact direct avec le sémiologue Jean Molino<sup>157</sup>– dans deux publications fondamentales: *Fondements d'une sémiologie de la musique*<sup>158</sup> et *Musicologie générale et sémiologie*<sup>159</sup>. Comme il l'explique lui-même, dans la Préface de sa *Musicologie Générale* :

“The musical work is not merely what we used to call the ‘text’; it is not merely a whole composed of ‘structures’ (...). Rather, the work is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition), and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception (...). These three large categories define a total musical fact (...). The can be called the neutral or immanent level, the poietic level, and the esthetic level”<sup>160</sup>

Dès les premiers instants de l'analyse du fait musical, trois catégories sont établies : actes de composition, d'interprétation et de réception, donnant une assise à la définition de trois dimensions analytiques:

“(a) The poietic dimension : even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a process of creation that may be described or reconstituted.

(b) The esthetic dimension: ‘receivers’, when confronted by a symbolic form, assign one or many meanings to the form; the term ‘receiver’ is, however, a bit misleading. Clearly in our test case we do not ‘receive’ a ‘message’s’ meaning (since the producer intended none) but rather a *construct* meaning, in the course of an active perceptual process.

(c) The trace: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace accessible to the five senses. We employ the word trace because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process is heavily dependent upon the lived experience of the ‘receiver’. Molino

---

<sup>157</sup> Dans des textes comme ‘Musical fact and the semiology of music’, *Music Analysis* 9/2 (1990), pp. 105-156, et, d'une façon actualisée dans son application musicologique : Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez, *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud, 2009.

<sup>158</sup> Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

<sup>159</sup> Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1987. Cette œuvre a été consultée dans l'édition de Carolyn Abbate, intitulée *Music and discourse: Toward a semiology of music*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

<sup>160</sup> J.-J. Nattiez, *Music and discourse...*, op.cit., p. ix.

proposed the name *niveau neutre* [neutral level] or *niveau matériel* [material level] for this trace”<sup>161</sup>

De ces trois dimensions, celle qui nous intéresse le plus pour notre travail est la première, la poïétique, la ‘détermination des conditions qui rendent possible, et qui ‘étayent’ la création de l’œuvre d’un artiste’<sup>162</sup> ; et ici, d’une forme moins décisive mais tout aussi notable, le processus de matérialisation de l’œuvre d’art, sa projection sonore ultérieure et sa réception auditive, ainsi que la plus ou moins grande cohérence interne qui peut être localisée dans ce processus. La troisième catégorie nous apparaît clairement définie par Nattiez dans un autre texte:

“La perception est moins un phénomène de réception que de *construction* et *restructuration*, qui agit selon des principes que les stratégies compositionnelles n’ont pas nécessairement prédéterminés”<sup>163</sup>

Dans ce paragraphe Nattiez manifeste le rôle active de l’auditeur, qui doit intervenir dans la construction de son propre perception de l’œuvre ; mais aussi on trouve dans ce texte la référence à la cohérence interne, possible o pas possible, entre les catégories de l’analyse tripartite. La valeur de cette cohérence fut déjà notée par Umberto Eco dans un écrit de séminaire comme son *Opera aperta*:

“... además de la *poética explícita* con la cual el artista nos dice de qué manera querría construir la obra, existe una *poética implícita* que se transparenta en la manera como está construida efectivamente la obra; y es posible que esta *manera* sea definida en términos que no coincidan exactamente con los empleados por el autor”<sup>164</sup>

Toujours avec l’aspect sémiologique comme ligne d’horizon, Nattiez avance un peu plus, enquêtant sur la notion de signifiant, et détermine comment sa méthode peut aider à déchiffrer tant ce concept que d’autres qui interviennent dans l’acte musical et communicatif :

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, pp. 11-12. Souligné par l’auteur.

<sup>162</sup> J.-J. Nattiez, *Ibid.*, p. 12: ‘Poietic: the determination of the conditions that make possible, and that underpin the creation of an artist’s work’, définition appartenant à la théorie sémiologique de Molino et du principe analytique d’Étienne Gilson.

<sup>163</sup> J.-J. Nattiez, *Le combat de chronos et d’orphée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 180.

<sup>164</sup> Umberto Eco, *Opera abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, pp. 319-320.

“It is possible to assign a meaning, even many meanings, to the statement that has been produced. The meanings of a text –or, more precisely, the constellations of possible meanings– are not a producer’s transmission of some message that can subsequently be decoded by a ‘receiver’. Meaning, instead, is the *constructive* assignment of a web of interpretations to a particular form; meaning is constructed by that assignment. (...) is never guaranteed that [this] webs will be the same for each and every person involved in the process”<sup>165</sup>

Nous avons dans ce texte, d'une part la possibilité d'une définition sémantique dans le processus communicatif, et d'autre part la relativité de son résultat, c'est-à-dire l'impossibilité de fixer un signifiant de manière ferme et sûre, ce qu'il faut noter depuis le début. Cependant, cette notion sémantique s'éloigne déjà de l'appropriation que nous avons réalisé dans notre travail du point de vue sémiologique.

Une des applications analytiques la plus claire c'est effectuée par Nattiez lui-même dans ‘Varèse’s *Density 21.5: A Study in Semiological Analysis*’<sup>166</sup>. Après un analyse systématique exhaustive de *Density 21.5* (1936, rév. 1946) pour solo flute, le musicologue français établit les qualités que cette pièce nous offre dans les différents niveaux de la tripartition sémiologique. La question la plus intéressante pour nous est exposée aux sections ‘Poietic Analysis’ et ‘Esthetic Analysis’<sup>167</sup>, par rapport à la définition et validité du deuxième niveau, le neutre :

“There are two ways in which the phenomena catalogued by the neutral analysis can be considered poietically pertinent. To the extent that analysis deals with the score, it is directed at the only *trace* left by the composer. Therefore it is possible to consider that recurrent traits demonstrate the preferences of the composer for certain compositional procedures; (...) This poietic procedure may be qualified as inductive. But it is just as feasible to start with an external poietic element –a sketch, a rough draft, a commentary– and project it onto the work, either to direct the analysis accordingly, or to reorganize the neutral level, constructed independently of the external datum”<sup>168</sup>

De ce texte nous extrayons l'idée de ‘pertinence’ de l'analyse systématique a fin d'examiner et localiser dans la partition les ‘traces’ du moment poïétique et la

---

<sup>165</sup> Ibid., p. 11.

<sup>166</sup> Publié dans *Music Analysis*, 1/3 (1982), pp. 243-340.

<sup>167</sup> Ibid., pp. 301-329.

<sup>168</sup> Ibid., pp. 301-302.

possibilité de projeter ce moment vers l'œuvre, c'est-à-dire, d'utiliser des commentaires faits par les compositeurs eux-même en tant que points de repère pour réaliser l'analyse. La direction double –inductive et déductive– de l'étude du niveau neutre peut-être aussi appliqué au troisième niveau, l'esthétique<sup>169</sup>.

Da notre part, il s'agit en tout cas d'une appropriation intéressée de la méthode tripartite, une utilisation accomplie avec précaution après la connaissance de la révision et discussion apparue dans le domaine stricte de la sémiologie.

En fait, la révision et l'actualisation que Nattiez lui-même a réalisées dans des textes comme le récent *La musique, les images, les mots*<sup>170</sup> et l'application directe de cette méthodologie au lien interdisciplinaire qui peut se dessiner entre des artistes de diverses disciplines –fait qui s'effectue également dans cette référence bibliographique–, qui ont, sans aucun doute, défini notre manière de concevoir le lien interdisciplinaire :

“C'est pourquoi le passage des arts plastiques à la musique ne doit pas être cherché, à mon sens, en termes de traduction d'un art à un autre, mais en termes de saisie des principes créateurs –les principes poïétiques– que le peintre perçoit chez le compositeur en l'écoutant, et à partir desquelles il développe son propre style plastique dans un médium qui obéit aux contraintes d'une forme symbolique qui se donne au regard dans l'espace, et non à l'oreille dans la linéarité temporelle”<sup>171</sup>

Il est intéressant d'extraire de cette citation l'expression 'stratégies poïétiques' : la notion de choix poïétique, le principe créateur, fait ressortir la relation interdisciplinaire le situant dans un domaine conceptuel. La façon de mettre en évidence ce trait relationnel, comme nous le verrons plus tard, est le propre discours de l'auteur qui affirme l'influence notoire d'un autre domaine artistique.

Cependant, cette notion peut également être observée dans la phase esthétique:

“Du point de vue d'une sémiologie comparée des formes symboliques (...) ce qu'il y a de commun entre un mythe, une fugue, et sans doute aussi le *Boléro* [de Ravel] ne se situe pas au niveau de structures immanentes dont la spécificité matérielle est irréductible, mais au

---

<sup>169</sup> Ibid., pp. 319 y ss.

<sup>170</sup> Publié à Québec, Fides, 2010.

<sup>171</sup> Nattiez, *La musique...*, op.cit., p. 72.

*niveau des stratégies perceptives, c'est-à-dire au niveau de l'effet que ces formes symboliques produisent sur nous*<sup>172</sup>

L'aspiration de Nattiez, et sa recherche de principes absolus qui régissent tant le fait musical et sa possibilité sémantique –depuis sa condition poétique jusqu'au final esthétique– que le lien interdisciplinaire pouvant s'effectuer entre des manifestations artistiques diverses, découle en grande partie de l'étude et de son contact avec Léonard B. Meyer, de qui il assume certains des concepts analytiques les plus remarquables, comme celui de 'expectative', dans la recherche de l'émotion et le signifiant dans la musique:

“El significado musical incorporado es, en pocas palabras, un producto de la expectativa. Si, sobre la base de la experiencia pasada, un estímulo presente nos lleva a esperar un acontecimiento musical consecuente más o menos definido, entonces ese estímulo tiene significado. (...) De aquí se sigue que un estímulo o un gesto que no señale u origine expectativas de un acontecimiento musical subsiguiente o consecuente carece de significado. Como la expectativa es en gran medida producto de la experiencia estilística, la música perteneciente a un estilo con el que no estamos en absoluto familiarizados carece de significado”<sup>173</sup>

Cette définition se conclut avec l'affirmation suivante :

“Este análisis de la comunicación pone el énfasis en la absoluta necesidad de un universo discursivo común en el arte, ya que sin un conjunto de gestos comunes al grupo social, y sin respuestas habituales comunes a dichos gestos, no sería posible ningún tipo de comunicación. La comunicación presupone, surge y depende del universo discursivo que en la estética de la música recibe el nombre de estilo”<sup>174</sup>

Le processus communicatif apparaît défini par la quantité d'informations partagées par émetteur et récepteur ; c'est-à-dire que le degré de compréhension, et donc d'empathie que peut expérimenter le récepteur –*conditio sine qua non* pour extraire une émotion et un signifiant précis– dépendra de sa connaissance préalable du langage utilisé pour le discours musical dans tel cas. Bien entendu, dès que nous nous éloignons d'un langage musical partagé et que nous nous rapprochons de

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>173</sup> Léonard B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza Editorial, [1956] 2001, p. 54.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 60.

formes d'expression quelque peu inconnues, cette ligne de pensée réduit la possibilité de communication, ce qui est sans aucun doute habituel dans le domaine de la création musicale contemporaine.

Communication, émotion, signifiant sont des clés du processus musical qui ne seront pas traités dans ce travail. Pour un approfondissement de ce discours il est possible de consulter les avancées que supposent les textes, parmi d'autres, de Eero Tarasti<sup>175</sup> et Raymond Monelle<sup>176</sup>, dans le domaine de la sémiotique musicale appliquée à la composition dans le langage tonal, et celles de Carlos Villar Taboada<sup>177</sup>, dans le même domaine mais concernant d'autres tendances créatives actuelles. Dans ce dernier texte, l'auteur fait ressortir la distinction entre différents niveaux de signification, depuis la morphostructure jusqu'à la logostructure, dans une application méthodologique également considérée dans ce travail.

Comme pour la pensée d'Edgar Morin, la sémiologie de Nattiez et son analyse tripartite, théorie qui possède une large trajectoire humaniste, a déjà donné naissance à des reformulations, des révisions et des critiques dont on a tenu compte. Entre le nombre considérable de ces révisions, celle qu'effectue Alessandro Arbo dans 'Du Fait à l'expérience. Remarques sur le modèle sémiologique de Jean-Jacques Nattiez'<sup>178</sup> est notable. Le musicologue italien expose deux problèmes que pose, selon lui, la théorie tripartite. Le premier est lié à la difficulté à définir les limites entre chacun des trois niveaux. Comme lui-même se demande: 'Peut-on vraiment parler de poïesis sans prendre en considération les éléments de la configuration formelle ? Est-il possible de remonter en amont de la structure ?'

Le deuxième, défini par Arbo comme l'aspect problématique principal, est la définition du processus esthétique :

---

<sup>175</sup> Dans *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994, y *Signs of music: a guide to musical semiotics*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2002.

<sup>176</sup> *The sense of music: semiotic essays*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000.

<sup>177</sup> 'Lenguaje y significado en las músicas actuales', Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.), *Música, lenguaje y significado*, Colección 'Música y Pensamiento', SITEM (Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical), Universidad de Valladolid, Valladolid, Glares, 2001, pp. 97-105.

<sup>178</sup> Alessandro Arbo, Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 247-258, révision du texte antérieur 'Il problema della struttura nella semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez', Gianmario Borio (ed.), *L'Orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Venezia, Società Editrice Il Mulino, 2003, pp. 85-97.

“Il nous semble que l’approche de Nattiez peut difficilement éviter le risque de considérer comme ‘psychologique’, e’est à dire variable et subjectif dans le sens empirique du terme, ce qui concerne la réception. Ce réductionnisme implicite nous semble avoir comme conséquence un déplacement de l’intérêt soit vers le plan neutre soit vers le plan poïétique”<sup>179</sup>

Le réductionnisme auquel il se réfère est l’une des conséquences les plus claires de la méthode analytique de Nattiez.

Depuis la méthodologie tripartite du musicologue français et la pensée complexe de Morin et ses applications musicales ultérieures, la création musicale contemporaine n’a cessé d’être un terrain difficile, car elle nécessite plus de spécificité et d’attention lors de son étude. Ce travail est la tentative de montrer les possibilités d’étude dans le lien interdisciplinaire et ses options comme objets de recherche humaniste.

## 5. Structure de la thèse

Après cette introduction où sont établis les objectifs de travail, la problématique de départ et la méthodologie utilisée, suivent un développement en trois chapitres et l’indispensable conclusion.

De cette manière, le chapitre I offre, d’une part une définition du concept de convergence interdisciplinaire et les points de vue esthétiques que son analyse a pu provoquer, et d’autre part une liste d’exemples dans le domaine de la composition de la création plastique du XXe siècle et de l’ère contemporaine, qui permettent de consolider les précédents de la recherche.

De même, l’épigraphe 1.1, intitulé *Convergence interdisciplinaire dans la composition contemporaine* doit être entendu comme la définition des antécédents stylistiques, esthétiques et techniques des compositeurs sujets d’étude, Mauricio Sotelo et José María Sánchez-Verdú ; depuis l’étude de la convergence interdisciplinaire présente dans l’œuvre d’auteurs comme Luigi Nono ou Salvatore

---

<sup>179</sup> Ibid., p. 251.

Sciarrino, perçu comme maîtres dans l'actualité musicale et, d'une manière spécifique, chez Sotelo et SV eux-mêmes.

L'épigraphie 1.2., intitulé *Dimensions musicales dans la création plastique*, prend, par conséquent, sa place comme analyse des précédents des artistes plastiques étudiés pour ce travail, Sean Scully et Pablo Palazuelo ; la dimension temporelle de l'œuvre d'art, dans le cas du premier, et la représentation graphique et symbolique de la musique entendue comme objet artistique pour le deuxième, ont donné naissance à une révision des œuvres d'artistes comme Wassily Kandinsky et Paul Klee, Mark Rothko ou Joan Brossa, et de compositeurs comme Earl Brown ou Sylvano Bussotti, entre autres.

Les chapitres II et III suivent une structure parallèle et constituent le noyau de ce travail : y est exposée l'analyse réalisée sur le lien interdisciplinaire précité. Après la révision bibliographique –tant de la documentation secondaire que de l'activité littéraire des deux compositeurs–, ces chapitres proposent un examen des œuvres antérieures au cadre chronologique établi, un commentaire analytique des morceaux choisis et l'exposé de considérations esthétiques pertinentes.

Cet exposé est suivi, selon le même scénario, de l'analyse des artistes plastiques, afin d'établir les points de vue de départ de chaque auteur en fonction de leur propre discipline.

Ensuite, l'étude plus concrète du lien interdisciplinaire depuis la théorie tripartite de Jean-Jacques Nattiez y est développée.

Finalement, nous verrons dans la conclusion l'efficacité de cette méthode et le degré de lien interdisciplinaire entre les propositions, musicales chez Sotelo et Sánchez-Verdú et plastiques chez Sean Scully et Pablo Palazuelo.

Pour finir, ce travail mettra à disposition le large éventail de la bibliographie consultée, ordonnée depuis le domaine général d'étude de la création musicale contemporaine jusqu'au celui de la production des compositeurs et artistes analysés dans ce travail.



## **1. La convergencia interdisciplinar: actitudes estéticas y casos particulares**

### **1.1. Introducción**

### **1.2. La convergencia interdisciplinar en la creación musical del s. XX**

### **1.3. Dimensiones musicales en la creación plástica**



## 1.1. Introducción

“Sería de desear que no se considerasen las primeras ediciones de los libros más que como ensayos informes que sus autores presentan a las personas letradas para llegar a conocer sus sentimientos, de modo que, con las diversas opiniones que les ofrecen estos diversos pensamientos, se pongan a trabajar de nuevo a fin de poner sus obras a la altura de la perfección a que son capaces de llevarlas“ (Lógica de Port-Royal)

La descripción del hecho musical como resultado de la confluencia de muy diversas fuentes artísticas y conceptuales que hallan en el medio sonoro una proyección susceptible de ser analizada es un denominador común decisivo para el estudio y comprensión del catálogo de estos autores.

La atención a otras manifestaciones artísticas como fuente desde la que adquirir ciertas herramientas tanto técnicas como conceptuales proviene de una inquietud propia, es decir, de una actitud abierta y permeable a expresiones de otras disciplinas, y como tal debe ponerse en relación con una forma de concebir el hecho creativo visible en otras voces esenciales de la creación musical contemporánea, no de manera exclusiva pero sí más acentuada que en momentos anteriores: desde el propio Luis de Pablo<sup>1</sup> –maestro decisivo en la trayectoria de

---

<sup>1</sup> Véase Piet De Volder, *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*, Madrid, SGAE-Fundación Autor, 1998; y sus propios escritos, cuya última referencia es *Una historia de la música*

Sánchez-Verdú y de otros compositores clave en la reciente historia musical española como José Manuel López López—, a nivel nacional, hasta Luigi Nono<sup>2</sup> —maestro del propio Mauricio Sotelo— o Salvatore Sciarrino<sup>3</sup> —paso ineludible para la comprensión de la obra de Sánchez-Verdú—, en un ámbito internacional.

Antes sin embargo es pertinente definir el propio concepto de interdisciplinariedad. Con él la historiografía se refiere a la cualidad de aquellas obras en las que se da la convivencia de varias disciplinas artísticas. Esta convivencia puede analizarse desde varios puntos de vista:

El primero de ellos tiene que ver con la posibilidad de que la obra se instale precisamente en el gozne entre disciplinas, como ocurre con géneros artísticos como la instalación audiovisual o la *performance*, en los que la limitación disciplinaria convencional se ve superada por la propia práctica artística.

El segundo de ellos se construye sobre aquellas piezas en las que existen efectivamente muestras de disciplinas distintas como resultado del trabajo conjunto y en íntima relación de varios creadores, como pueda ocurrir en una acción musical escénica o en una propuesta audiovisual.

El tercero, se refiere a aquellas piezas que, independientemente de su adscripción técnica final a una u otra disciplina, son el resultado de un proceso de creación complejo en cuyo momento poético de concepción y realización han podido confluir varias expresiones artísticas.

Asimismo, la revisión y discusión que se afronta en torno a la convergencia interdisciplinar es parcial y obedece fundamentalmente a aquellos autores y textos que se han considerado más aptos como referentes para este estudio. Ello ha venido causado primero por la propia formación del investigador, dirigida hacia la historia del arte y la musicología, fundamentalmente, y por el propio transcurrir del proceso de estudio, en el que la indagación filosófica ha sido la principal fuente de ideas y de herramientas conceptuales con las que afrontar el análisis.

Una de las opciones que han alcanzado una relevancia considerable en el estudio de la relación entre las artes es sin duda la denominada estética comparada,

---

*contemporánea*, Bilbao, Fundación BBVA, 2009 y la colección de entrevistas titulada Luis de Pablo. A contratiempo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.

<sup>2</sup> Para una información actualizada puede consultarse la web <http://www.luiginono.it/en/>.

<sup>3</sup> Véase Dario Oliveri (ed.), *Salvatore Sciarrino. Carte da suono* (1981-2001), Palermo, CIDIM, 2001.

expresión acuñada en 1947 por el filósofo francés Étienne Souriau. Como él mismo explica, el objeto de su investigación era:

“Averiguar si las sonoridades de las sílabas en poesía y de las notas en la música; si las líneas y los colores en el cuadro; si los movimientos en la danza; si los volúmenes en la arquitectura, o en la escultura, pueden constituir los elementos (de por sí disparejos) de una misma acción sublime, que tiene lugar en condiciones diversas, aunque paralelas; si, en una palabra, existen correspondencias funcionales, basadas en la profunda e íntima unidad de una acción siempre idéntica a sí misma (pese a las diversidades originadas por sus distintos aspectos, en mundos sensorialmente variados), llámese ésta pintura o poesía, arquitectura o música”<sup>4</sup>

A este punto de partida, influido naturalmente por la literatura comparada, disciplina ya establecida desde mediados del siglo XIX, debe sumarse la concepción que el autor francés sostiene del sistema de las artes; en él, el elemento diferenciador son los denominados *qualia* –‘datos cualitativamente específicos que diversifican el arte en el plano de la existencia fenomenológica’<sup>5</sup>, lo que supone una atención mayor al momento de la percepción por parte del receptor, es decir, al plano existencial de la obra de arte.

En este sentido, concluye Souriau, en su *Vocabulario de estética*, publicado de forma póstuma en 1990:

“La verdadera correspondencia de las artes es dialéctica. Se trata de procedimientos del pensamiento instaurador que son semejantes en dos artes distintas, y no los resultados de esos procedimientos. El estudio positivo de las correspondencias, objeto de la estética comparada, permite descubrir lo que genéricamente pertenece al arte en su esencia”<sup>6</sup>

La posición del filósofo francés supone un paso hacia la disolución de la diferenciación que promueve el sistema convencional de las artes discutido de manera recurrente en el dominio de la filosofía del arte.

La estética comparada como método se encuentra ampliada y reciclada desde su primera formulación a finales de los años cuarenta. Así pueden

---

<sup>4</sup> E. Souriau, *La Correspondencia de las artes*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, [1947] 1998, p. 150.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 101. ], p. 101.

<sup>6</sup> E. Souriau, ‘Correspondencia’, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, [1990] 1998, pp. 374-376, p. 376.

evidenciarlo estudios más actuales, entre otros muchos, como el de Daniel Charles, que también toma la comparación de las artes como objeto de discusión en su análisis del binomio arquitectura y música<sup>7</sup>; o, en el ámbito español más reciente, trabajos como el de Victoria Lloret Llopart<sup>8</sup>, que manifiestan por un lado la actualidad sólo relativa de la posición del filósofo francés y, por otro, la necesidad de un cambio de paradigma.

En efecto, la estética comparada intenta definir un orden universal, un metarrelato –relacionado con un pensamiento moderno–, con el que pueda justificarse cualquier manifestación artística. No obstante, este deseo se encuentra superado por las propias circunstancias en que se ha desarrollado la creación artística contemporánea.

Por ello, el cambio de paradigma recién enunciado no debe venir provocado tanto por la insistencia en la búsqueda de un nuevo ‘terreno metadiscursivo que mantenga la tridimensionalidad del pensamiento centrado en el espacio común de las artes’<sup>9</sup>, sino por la conciencia de que quizás sea preciso eliminar los límites convencionales entre las artes y establecer nuevos protocolos de estudio.

Efectivamente, desde la máxima horaciana *ut pictura poesis*<sup>10</sup>, expresión de una concepción estética integral de la creación plástica y poética, la valoración en torno a la correspondencia o convergencia de las distintas disciplinas artísticas ha oscilado de manera pendular a lo largo de la historia. Ya en la Edad Moderna, del pensamiento humanista del Renacimiento florentino o el posterior concepto del *bel composto* de Bernini a mediados del siglo XVII se viaja hacia la separación, esencial por parte del creador para la consecución del *mérito* artístico de cada una de las disciplinas, juicio defendido durante la segunda mitad del siglo XVIII por G. E. Lessing y J. W. von Goethe; y desde este momento, ya incluso desde finales de ese mismo siglo con F. Schiller como ejemplo: ‘La poesía (...) ha de cautivarnos

---

<sup>7</sup> D. Charles, ‘Architecture et Musique’, *Encyclopædia Universalis*, vol. II, pp. 878-887. Este binomio es también ampliamente tratado por Iannis Xenakis en *Música de la arquitectura*, textos, obras y proyectos arquitectónicos escogidos, presentados y comentados por Sharon Kanach, Madrid, Akal, [2005] 2009.

<sup>8</sup> *La memoria de las musas*, Barcelona, Tizona, 2011.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>10</sup> Esta máxima tiene en la conocida como ekphrasis su principal aplicación. La ekphrasis es una forma de convergencia interdisciplinar construida sobre el vínculo música/literatura que tiene en el discurso poético o literario en el que se describe un evento u objeto musical su materialización directa. Para una actualización de este concepto véase Siglind Bruhn, ‘Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis’, disponible en <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>, consultada a 6 de mayo de 2011.

como la música, y al mismo tiempo rodearnos, como la plástica, de una tranquila claridad<sup>11</sup>, hasta la defensa de la división de las artes desde el pensamiento de I. Kant. A esta posición responde F. Schelling ya a comienzos del siglo XIX poniendo en cuestión esta clara división de las artes en pos de la ‘unidad esencial’ que las conecta de manera latente. Esta fluctuación estética es recuperada por G. W. F. Hegel, que afirma en su *Estética*, obra publicada en 1835:

“Dado que las producciones del arte están destinadas a integrarse en la realidad sensible, el arte mismo está presente para los sentidos, hasta el punto de que debe ser tomada como base para la clasificación de las artes la precisión de esos sentidos y de la materialidad que les corresponde, en la cual se objetiva la obra de arte”<sup>12</sup>

Esta nueva división sensible y material de las artes, es decir, la atención al medio por el que es percibida la creación artística, es también rápidamente respondida en un nuevo movimiento pendular por el pensamiento romántico y la fusión de las artes, ya desde la posición programática francesa, con H. Berlioz a la cabeza, o desde la estética de la expresión presente en la *Gesamtkunstwerk* –obra de arte total– de R. Wagner<sup>13</sup> y el discurso estético F. Nietzsche<sup>14</sup>, ya a finales del siglo XIX<sup>15</sup>.

La fluctuación en torno a la consideración convergente de las distintas disciplinas artísticas ha continuado durante todo el siglo XX, en el que de manera más acentuada si cabe, se ha tendido a la difuminación de los límites que entre ellas pueden existir,

“The twentieth century is a particularly fruitful field for this search for figures of consonance<sup>16</sup>, perhaps in part because the physicists of this

---

<sup>11</sup> F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Aguilar, 1981.

<sup>12</sup> G. W. F. Hegel, *Esthétique*, vol. 3, Buenos Aires, Siglo XX, 1983, p. 13, recogido por J.-L. Nancy, *Las Musas*, Buenos Aires y Madrid, Amorrortu,[2001] 2008, p. 22.

<sup>13</sup> Barry Millington, *The New Grove guide to Wagner and his Operas*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 151 y ss.

<sup>14</sup> *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

<sup>15</sup> El reciente texto de Peter Vergo *The Music of Painting...*, op.cit., ofrece una interesante actualización tanto del concepto wagneriano (cap. ‘Wagnerian Painting’, pp. 13-55) como de la relación música y pintura desde el siglo XIX hasta la creación de John Cage.

<sup>16</sup> ‘Figuras de consonancia’, así define Daniel Albright las ‘unidades fundamentales de las artes mixtas’, *Untwisting the serpent...*, op.cit., p. 6. Albright explica su utilización de estos conceptos de ‘disonancia’ y ‘consonancia’ entre las artes en la página 29. De este texto es también interesante destacar la categorización extraída de la dicotomía Apolo (forma)/Marsias (expresión). Sin embargo, y como queda ya fijado desde el título, es en el arte de la edad moderna donde centra su estudio

period refused to separate time from space, but instead regarded time and space as a multidimensional whole”<sup>17</sup>

Y, si nos situamos más concretamente en el medio musical, ‘...in the domain of the temporal arts, twentieth-century philosophy blurs the differences between spoken language and music’<sup>18</sup>.

La disolución de las fronteras entre tiempo y espacio, de una parte, y el sometimiento del discurso musical a los métodos analíticos adscritos inicialmente a la lingüística, de la otra, son las dos razones aducidas por Albright para justificar una mayor confluencia entre las artes durante el pasado siglo.

Con todo, hoy puede afirmarse que aquel péndulo que seguía el comparatismo artístico y la propia división convencional de las distintas disciplinas artísticas –el sistema de las artes– se sitúa en uno de sus lados más extremos, en la dirección de la diseminación absoluta de sus límites. Como afirma Marchán Fiz acerca de la definición de la expresión ‘poéticas del entre’, el arte actual ‘... pone en juego varias modalidades del discurso o de los géneros artísticos (...); [los creadores] se sitúan en los intersticios de los diferentes géneros, en zonas fronterizas que hasta hace poco eran tierras de nadie’<sup>19</sup>.

## **1.2. La convergencia interdisciplinar en la creación musical del siglo XX**

Por ahora, comenzamos con el estudio de una selección de compositores cuya creación puede considerarse un precedente de la convergencia interdisciplinar para la actualidad artística. Esta selección viene definida por varias razones fundamentales:

En primer lugar, por su relevancia notable precisamente como paradigmas en el estudio del hecho interdisciplinar ya desde el análisis de su opción creativa y desde la bibliografía secundaria que sobre ellos se ha publicado, como será observado.

---

Albright, por lo que sus conclusiones no podrían aplicarse a la situación actual de la creación artística.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> S. Marchán Fiz, ‘Figuras de la mezcla...’, *op.cit.*, p. 33.

En segundo lugar, por su calidad de precedentes o antecedentes para la creación de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, compositores cuya obra supone el objeto principal de estudio en este trabajo.

Por último, por la contextualización que su estudio nos ofrece para la puesta en valor de la obra de estos dos compositores; es decir, la exposición inicial de los rasgos que definen lo interdisciplinar en la creación de autores como John Cage, Luigi Nono o Morton Feldman, entre otros, nos sitúa tanto cronológica como conceptual y estilísticamente en el escenario preciso para aproximarnos a las figuras de Sotelo y Sánchez-Verdú y delimitar con mayor precisión su papel en la actualidad creativa.

### **1.2.1. Blanco sobre blanco: John Cage**

La obra de John Cage (1912-1992) es en sí misma una fuente de relaciones conceptuales complejas, donde las conexiones y vínculos entre distintas disciplinas artísticas y filosóficas se cruzan de forma habitual<sup>20</sup> dando lugar a un amplio catálogo y a un inmenso *corpus* bibliográfico<sup>21</sup> que constata la casi inabarcable vastedad creativa del artista californiano.

En el abanico de vínculos y referencias interdisciplinarias que ofrece la obra de este compositor, la relación con el pintor tejano Robert Rauschenberg (1925-2008) en el marco del Black Mountain College<sup>22</sup>, donde coincidieron entre 1948 y 1952<sup>23</sup>, supone un momento insoslayable. Como el propio Cage observaba, Rauschenberg ‘was a painter with similar concerns for the small currency of experience’<sup>24</sup>

El nexo artístico que los une es para Peter Gena evidente en relación con la pieza 4’33’’ de Cage:

---

<sup>20</sup> En este sentido, David Wayne Patterson, *John Cage: Music, Philosophy, and intention, 1933-1950*, New York, Routledge, 2002;

<sup>21</sup> Actualizado en David Nicholls, *John Cage*, Chicago, University of Illinois Press, 2007.

<sup>22</sup> Universidad activa entre 1933 y 1957, que reunió a la vanguardia de la nueva creación artística norteamericana, véase <http://www.bmcproject.org/>, consultada a 6 de mayo de 2011.

<sup>23</sup> Peter Gena, ‘Cage and Rauschenberg. Purposeful Purposelessness. Meets. Found Order’, en *John Cage: Scores from the Early 1950s*, exposición celebrada en el Museum of Contemporary Art de Chicago entre febrero y abril de 1992, véase <http://www.petergena.com/cageMCA.html>, consultada a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>24</sup> Paul Griffiths, *Modern music and after*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 94.

“Cage’s 4’33’’ acts as a time grid for the fortuitous sounds in the performance space just as *White Paintings* serve as a ground for incidental light and shadows. (...) A performance of the piece works only in the context of a concert when the audience does not purposefully contribute to the ambience. Similarly, the objective of the *White Paintings* would be abused by anyone intentionally attempting to project silhouettes on the canvas”<sup>25</sup>

También lo considera así Peter Vergo, que retoma el propio discurso de Cage y explica que ‘these Works [*White Paintings*] gave him the courage to create an entirely silent composition’<sup>26</sup>.

Efectivamente, 4’33’’ es el resultado de la experiencia creativa que John Cage atesora cuando se sitúa, en torno a los años cincuenta del pasado siglo, en el dominio de la denominada escuela de Nueva York, origen del expresionismo abstracto norteamericano con artistas como Jackson Pollock o Jasper Johns, entre otros. Así, ‘much of the stimulus towards them [Cage y M. Feldman] actually came from the visual arts’<sup>27</sup>; de hecho, Cage constituye junto a Morton Feldman, Earle Brown y Edgar Varèse la facción musical de esta escuela adscrita a la capital neoyorquina<sup>28</sup>. Asimismo, la vinculación tanto con Rauschenberg como con Jackson Pollock<sup>29</sup> muestra la actitud abiertamente interdisciplinar del compositor de Los Angeles, actitud que le llevó a ejecutar lo que hoy se observa como el primer *happening*<sup>30</sup>, *Black Mountain Piece* (1952), junto al bailarín Merce Cunningham, el pianista David Tudor y el cineasta Nicholas Cernovich entre otros<sup>31</sup>, con cuatro de las conocidas como *White Paintings* del propio Rauschenberg como fondo escénico.

<sup>25</sup> Peter Gena, ‘Cage and Rauschenberg...’, op. cit.

<sup>26</sup> P. Vergo, *The Music of Painting...*, op.cit., p. 336.

<sup>27</sup> David Nicholls, ‘Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s’, David Nicholls (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge (NY), Cambridge University Press, 2002, pp. 100-108, p. 101.

<sup>28</sup> Como reza el rítulo del volumen Steven Johnson (ed.), *The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgar Varèse, Willem de Kooning, Jasper Jones, Robert Rauschenberg*, New York, Routledge, 2002. Esta nómina debe completarse con Christian Wolff, como bien propone Michael Nyman, *Música experimental. De John Cage en adelante*, Girona, Documenta Universitaria, [1999] 2006.

<sup>29</sup> Afirmada por D. Nicholls, ‘Towards infinity...’, D. Nichols, *Cambridge Cage...*, op. cit., p. 103.

<sup>30</sup> Género artístico que se construye sobre el valor de la acción, del instante y su unicidad, consúltense las Actas del Simposio *Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del Siglo XX*, celebrado en Malpartida, Cáceres en noviembre de 1999, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2001.

<sup>31</sup> Leta E. Miller, ‘Cage’s collaborations’, D. Nicholls, *Cambridge Cage...*, op. cit., pp. 151-168, p. 151.

Éste podría tomarse como el comienzo de toda una trayectoria creativa imprescindible para la comprensión del hecho artístico contemporáneo<sup>32</sup>.

### 1.2.2. Espacio y trazo en Luigi Nono

La ‘simultaneità dell’istante’<sup>33</sup> que persigue Luigi Nono al final de su carrera compositiva guarda una estrecha relación con su posición ante el entorno que lo rodea y ante otras expresiones artísticas. El compositor veneciano

“non ha solo aggiunto qualcosa alla propria riserva di sapere e fantasia, di capacità di esperienza e di godimento, ha creato il presupposto di nuove possibilità di combinazione tra ciò che aveva accumulato e ciò di cui se è appena appropriato”<sup>34</sup>

‘Capacidad de experiencia’ y ‘apropiación’ son términos que aluden a la facilidad del compositor para instalarse y compartir espacios poéticos con autores de otras artes. Dos son las direcciones que en este sentido se abren: la primera tiene que ver con el artista plástico Emilio Vedova, la segunda, con el arquitecto Carlo Scarpa.

La relación entre el compositor y el pintor la establece el propio Nono según la ‘necessità fondamentale anche del suo operare’, es decir, del ánimo interior

---

<sup>32</sup> Así lo muestran algunas de las últimas exposiciones a él dedicadas, como *Every day is a good day*, celebrada en el pasado verano de 2010 en el Baltic Centre for Contemporary Art en Gateshead; y antes, la exposición *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el otoño 2009-2010. Sobre su posicionamiento estético y creativo puede consultarse en español sus propios textos, *John Cage, Escritos al oído*, presentación, edición y traducción de Carmen Pardo, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1999.

<sup>33</sup> Expresión de Massimo Cacciari en Nicola Cisternino, ‘Con Luigi Nono... per rivedere le stele. Conversazione con Massimo Cacciari’, Gianvincenzo Cresta, *L’ascolto del pensiero. Scritti su Luigi Nono*, Milano, Rugginenti, 2002, pp. 23-35, p. 25. La relación entre Massimo Cacciari y Luigi Nono es amplia y muy fructuosa. Así queda reflejado en ‘Prometeo. Una conversación entre Luigi Nono y Massimo Cacciari’, en torno a *Prometeo, tragedia dell’ascolto* (1984) –famosa propuesta escénica del compositor italiano–; este diálogo ha sido traducido recientemente al castellano en la revista *Sonograma*, 9 (2011), ed. Online, <http://www.sonograma.org/2011/01/luigi-nono-y-massimo-cacciari/>, consultado a 6 de mayo de 2011.

<sup>34</sup> Georg Knepler, *La storia che spiega la musica*, Milano, Ricordi-Unicopli, 1989, p. 36, en Biagio Putignano, ‘Dalla ‘composizione’ dello spazio al ‘controllo’ del tempo, attraverso il suono’, en Gianvincenzo Cresta, op. cit., pp. 107-125, p. 109.

común a ambas producciones. Como él mismo expresa en relación con la pieza *Omaggio a Vedova* (1960<sup>35</sup>):

“e concezione musicale e ‘provocazione’ dal materiale si sono organizzate in continua osmosi, in una improvvisazione istintiva e una logica compositiva. (...) nessun riferimento alla pittura del mio amico Emilio Vedova, quanto alla necessità fondamentale anche del suo operare.

(...) non limite naturalistico, per quanto piacevole o affascinante, di una materia positivisticamente in sé e per sé, quasi esibizione visiva o sonora, ma espressione determinata dalla volontà di relazione umana che nei mezzi nuovi del nostro tempo, qualora ve ne sia la necessità umana, trova un ampliamento delle sue capacità”<sup>36</sup>

Y también, poco más adelante,

“In questa [L’improvvisazione istintiva si completa con la logica compositiva nello strutturare l’elemento materico, non più fine a se stesso] posizione di principio, e non in una impossibile traduzione –o peggio, descrizione– sonora, v’è il motivo del titolo di questo studio”<sup>37</sup>

Así, el propio compositor niega la posible alusión a una traducción, que califica de imposible, entre pintura y música, y reafirma la relación poética que puede establecerse entre autores, una ‘relación humana’ como él la califica. A partir de esta clara declaración de intenciones, puede definirse la capacidad del músico para ‘scoprire nuove relazioni, (...) *ascoltare* le proprietà *altre* di tutto ciò che lo circonda’<sup>38</sup>, no a la manera romántica sino como potenciación de la imaginación artística ‘attraverso l’osservazione e la ricerca di modelli da sintetizzare in descrizioni tali da permettere la massima astrazione del materiale di partenza e la successiva utilizzazione nel campo dell’invenzione musicale’<sup>39</sup>. Cualquier tipo de estímulo puede ser susceptible de convertirse en materia sonora, no tanto de forma concreta sino a través de una ‘máxima abstracción’.

<sup>35</sup> Emilio Vedova participó además como escenógrafo en la acción escénica *Intolleranza 1960* (1960-1961) y como encargado de la luminotecnia en el estreno de la versión definitiva de *Prometeo. Tragedia dell’ascolto* (1984, estr. en 1985). En esta première el arquitecto Renzo Piano se encargó de diseñar el espacio escénico, véase [www.luiginono.it](http://www.luiginono.it), consultada a fecha 7 de abril de 2011.

<sup>36</sup> Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, p. 438. Estas dos citas hacen referencia a dos textos que son ofrecidos en la publicación de forma correlativa aunque separados en forma numerada, [11a] y [11b].

<sup>37</sup> Luigi Nono, *Scritti e colloqui*, vol. I, p. 439.

<sup>38</sup> Cresta, ‘Dalla composizione...’, op. cit., p. 109.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 110.

La segunda dirección antes apuntada viene a apoyar esta potente ‘imaginación artística’ que Nono desarrolla durante toda su trayectoria creativa y que observa en la poética arquitectónica de Carlo Scarpa su reflejo e instalación espacial, como queda explícito ya desde el título de la pieza que le dedica: *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984<sup>40</sup>). Como dice Nicolas A. Huber,

“This motto of dedication indicates a richness of posible differentiations and combinations. Nevertheless, the music from *A Carlo Scarpa*, in contrast, gives rather the impression of cosmically scattered fragments of sonic material; of a musical chain of terse or even coarse and leaden sound blocks, separated from one another by various pauses. Only after some reflection, can one recognize the differentiations and dispersals that go with them, as well as the ‘infinite possibilities’”<sup>41</sup>

Más allá del uso por parte del compositor de las iniciales del arquitecto como *soggetto cavatto*<sup>42</sup>, la estrecha relación poética y estética que entre ambos puede establecerse tiene que ver con la concepción espacial del sonido sobre la que el compositor comienza a reflexionar a finales de los años setenta y con la experiencia que Nono obtiene de la sencillez arquitectónica que Scarpa define; y, por otro lado, con la ampliación sustancial y decisiva que el músico veneciano realiza acerca de su propio discurso estético en relación con las posibilidades poéticas y místicas de la escucha, como veremos más adelante en este trabajo en el capítulo dedicado a Mauricio Sotelo; este mismo compositor escribe en su artículo titulado ‘Memoriæ’:

“La tarea principal que Nono se impuso a lo largo de sus últimos diez años fue la de levantar una nueva arquitectura de la escucha. Un lugar en el que cada instante se revelase como absoluto y permitiese a cada sonido emerger, como lenta e intensísima iluminación, como canto de la infinita posibilidad. Un espacio capaz de albergar tanto la vibración de todo un complejo y multidisciplinar tejido intelectual como de desplegar la infinitud de matices que se desprenden del roce de la

---

<sup>40</sup> Este arquitecto también colaboró como escenógrafo en la première de *Prometo, tragedia dell’ascolto* (1984).

<sup>41</sup> Nicolas A. Huber, ‘Nuclei and dispersal in Luigi Nono’s *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli*’, *Contemporary Music Review*, 18/2 (1999), pp. 19-35, p. 21.

<sup>42</sup> Según la notación germánica, C y eS se corresponden con nuestros do y mi bemol, respectivamente.

experiencia con los bordes extremos de la intimidad del alma”<sup>43</sup>

En este sentido y, de nuevo en *A Carlo Scarpa...*,

“The fundamental is the genuine expression of this composition. But: the elementary as the simple is considered through non-repetition and intended blurring, produce a ‘centrifugal force’, which reaches to the limit of understanding in the infinity of the last fermata: Per continuare a ascoltare presenze – Memorie – Colori – Respiri as it is written at the end of the score”<sup>44</sup>

Si tomamos la propia palabra del compositor como punto esencial de partida –o de llegada, según el caso– para la definición del estrecho vínculo que puede establecerse entre el arte sonoro y otras expresiones artísticas y humanas, son muy relevantes estas palabras que Nono incluye al final de la partitura de *A Carlo Scarpa* en relación con la actitud en la escucha: ‘Para continuar escuchando presencias – memorias – colores – respiros’.

### 1.2.3. Morton Feldman y la abstracción

En el caso del compositor norteamericano Morton Feldman (1926-1987) hay que volver a situarse en el ‘círculo’<sup>45</sup> de John Cage y de la escuela<sup>46</sup> de Nueva York de mediados del siglo pasado para adentrarse en la relación interdisciplinar que caracteriza su música.

El hecho de que sea un juicio externo el que permite al creador encontrar la clave para enfocar su propio trabajo no sólo es un curioso caso de retroproyección artística, sino que también caracteriza la postura compositiva de Feldman<sup>47</sup>. En este

---

<sup>43</sup> M. Sotelo, ‘Memoriae’, *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1 (2001), pp. 52-59. De hecho, este compositor titula otro de sus trabajos sobre el compositor veneciano ‘Luigi Nono o el dominio de los *infiniti possibili*’, *Quodlibet*, 7 (1997), pp. 22-31. Sobre la cualidad espacial de la obra de Nono inscrita en un contexto historiográfico más amplio puede consultarse Makis Solomos, ‘L’espace-son’, M. Solomos y Jean-Marc Chauvel (dirs.), *L’Espace: musique-philosophie*, Paris, L’Harmattan, 1998, pp. 211-224, disponible en <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/Lespacso.html>, consultado a 6 de mayo de 2011.

<sup>44</sup> Nicolas A. Huber, ‘Nuclei...’, op. cit., p. 34.

<sup>45</sup> Como lo sitúa Griffiths, *Modern music...*, p. 94.

<sup>46</sup> El término ‘escuela’ debería vincularse al Black Mountain College, según Damian Krukowski, ‘Music on Canvas: Morton Feldman composed on a large scale’, *Tower Records classical music magazine Pulse!*, 1997/166. Consultado en <http://www.cnvill.net/mfkrukow.htm>, a 6 de mayo de 2011.

<sup>47</sup> U. Dibelius, *La música contemporánea...*, op.cit., p. 488.

caso, el ‘otro’ es el pintor canadiense aunque residente en Nueva York Philip Guston y la relación es una muestra más de la clara influencia que los procesos pictóricos efectuados por otros pintores como Jasper Johns o Willem de Kooning alcanzaron en la creación del compositor.

En este sentido, Jean-Yves Bosseur afirma, utilizando el propio texto de Feldman:

“S’agissant des rapports entre surfaces musicales et picturales, M. Feldman préfère penser ses œuvres ‘comme entre catégories. Entre temps et espace, entre peinture et musique. Entre la construction de la musique et sa surface... Mon obsession de la surface est le thème de ma musique. Dans ce sens, mes compositions ne son réellement pas du tout des ‘compositions’. On devrait les appeler toiles temporelles, toiles que j’imprime plus o moins d’un teinte musicale”<sup>48</sup>

Esta cita sirve a Bosseur para testimoniar la ‘auténtica complicidad que puede unir a artistas plásticos y músicos en la intimidad de sus indagaciones creativas’<sup>49</sup>

Son múltiples las referencias que el propio compositor ofrece a la hora de aproximarse a su relación personal y artística con el grupo de pintores del expresionismo abstracto neoyorquino ya desde finales de los años cuarenta<sup>50</sup>. En primer lugar desde su propio catálogo, donde aparecen alusiones directas a los autores de su entorno: desde la música que compuso para el film *Jackson Pollock* (Hans Namuth & Paul Falkenberg, 1951)<sup>51</sup> o las piezas *For Franz Kline* (1962), *Piano Piece (to Philip Guston)* (1963)<sup>52</sup>, *De Kooning* (1963) y el ciclo *Vertical Thoughts I-V* (1963) hasta *Rothko Chapel* (1971), *Patterns in a chromatic field*

---

<sup>48</sup> Citado por Bosseur, *Musique et arts plastiques, Interactions au xx siècle*, p. 181, extraído de M. Feldman, ‘Entre categories’, *Musique en jeu*, nº 1, Paris, Seuil, 1970, pp. 25-26.

<sup>49</sup> Bosseur, *Musique et arts plastiques*, op.cit., p. 181-182: ‘de l’authentique complicité qui peut unir plasticiens et musiciens dans l’intimité de leur quête créatrice’.

<sup>50</sup> Puede verse al respecto el texto Steven Johnson (ed.), *The New York School of Music and Visual Arts. John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem De Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*, New York, Routledge, 2002.

<sup>51</sup> Un studio monográfico sobre este film y la creación musical de Feldman es Olivia Mattis, ‘Morton Feldman: Music for the film Jackson Pollock (1951)’, en Felix Meyer (ed.), *Settling New Scores: Music Manuscripts*, Paul Sacher Foundation Mainz, Schott, 1998, pp 165-167, consultado en <http://www.cnvill.net/mfmattis.htm>, a 6 de mayo de 2011.

<sup>52</sup> Al pintor norteamericano le dedicará otra pieza en 1984, titulada de manera aséptica *For Philip Guston*, cuatro años después de su muerte.

(1981) o *Crippled Symmetry* (1983)<sup>53</sup>, obras estas últimas paradigmáticas en esta relación interdisciplinar.

En segundo lugar, desde el discurso del propio compositor, con sus textos y declaraciones, que en el caso de la penúltima obra citada, *Rothko Chapel*, alcanza cotas estéticas considerables. En esta obra, Feldman propone su propia ‘impresión física’ de la capilla así como una asimilación directa de los procedimientos técnicos del pintor. Así lo atestigua Steven Johnson:

“While comparing mediums as disparate as painting and music is always risky, it was Feldman who insisted that his music lay ‘between categories’ (...). And it was Feldman who declared his affinity for Rothko and who identified *Rothko Chapel* as his only work to seek direct links between music and art”<sup>54</sup>

De esta forma, el propio Johnson insiste:

“It’s extremely difficult (...) to specify with any precisión what elements in Feldman derive from which painters. But his quiet, nearly inert style seems far removed from the hectic thhythms and turbulent spaces of an ‘action painter’ such as Pollock (...). His music seems better suited to the meditative, ethereal pictures of Philip Guston and Rothko”<sup>55</sup>

Como puede observarse, es el propio compositor el que incita a indagar en estas relaciones interdisciplinares, a situar su obra ‘entre categorías’ con el fin de aclarar cuáles son los resortes estéticos de su pensamiento plástico<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> El último catálogo revisado es el que ofrece Sebastian Claren integrado en ‘A Feldman Chronology’, Enrique Juncosa (dir.), *Vertical Thoughts. Morton Feldman and the Visual Arts*, catálogo de la exposición celebrada en el Irish Museum of Art, durante el verano de 2010, pp. 297-309. Esta propuesta expositiva y bibliográfica es un hito en lo que al estudio sobre la cualidad interdisciplinar del compositor estadounidense se refiere. Tanto el aporte documental ofrecido como el resultado editorial de esta referencia son de un alto valor para el estudio de las relaciones entre música y pintura tanto en la obra de Feldman como en el contexto más amplio de la segunda escuela de Nueva York.

<sup>54</sup> Steven Johnson, ‘*Rothko Chapel* and Rothko’s Chapel’, *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994), pp. 6-53, p. 45. Subrayado propio. Para una discusión actualizada en torno a la Capilla de Mark Rothko puede consultarse Amador Vega Esquerro, *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*, Madrid, Siruela, 2010, sobre todo a partir del capítulo ‘Geometría de lo invisible: visita a la Capilla Rothko’ (pp. 91 y ss.).

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>56</sup> Para una completa revisión bibliográfica puede consultarse <http://www.cnvill.net/mftexts.htm>, consultado a 6 de mayo de 2011, donde aparece una selección de textos y estudios de y sobre Morton Feldman en distintos idiomas; entre ellos existe un volumen considerable de publicaciones dedicadas precisamente al vínculo interdisciplinar en la creación del compositor norteamericano.

#### 1.2.4. Salvatore Sciarrino: sobre la materia sonora

Este caso ofrece una gran amplitud de opciones de estudio relacionadas también con una forma diversa de afrontar y proyectar la interdisciplinariedad que nace no sólo de su propia actividad como compositor sino también como conferenciante y pensador, con múltiples intervenciones en torno a las posibilidades conceptuales y técnicas de la composición<sup>57</sup>. En el caso del músico siciliano, podemos encontrar tanto una alusión directa a la cromaticidad plástica como una teoría musical sólida en la que la relación entre disciplinas es decisiva.

En primer lugar, se encuentra su propio catálogo como fuente de referencias plásticas que evidencian una atención constante al comportamiento plástico y matérico de su música así como de forma notable, a su calidad espacial interna<sup>58</sup>: desde *Introduzione all'oscuro* (1981), *Lo spazio inverso* (1985) o el ciclo *Esplorazione del bianco I-III* (1986), durante la década de los ochenta, hasta las *Variazioni su uno spazio ricurvo* (1990), su *Omaggio a Burri* (1995)<sup>59</sup> o la ópera *Infinito nero. Estassi di un atto* (1998).

Más allá de la obviedad de estas alusiones literales a cualidades cromáticas o artistas concretos, la creación de Sciarrino muestra una atención muy precisa a la dimensión espacial del sonido, como subraya Grazia Giacco,

“L'espace et le temps sont liés. C'est pourquoi, en traitant un argument de forme musicale, nous pourrions y rapporter les arguments d'un événement pictural parallèle. Ainsi nous pourrions éclairer la naissance d'une logique, d'une forme musicale, avec les arguments d'un événement pictural, et vice-versa”<sup>60</sup>

En este texto se muestra la proyección hacia la dimensión espacial de la obra de Sciarrino y su interés por la calidad matérica del sonido; y, de ahí, la posibilidad de una relación efectiva con el discurso de un ‘evento pictórico’, como lo denomina Giacco.

---

<sup>57</sup> Una de las últimas ha sido su participación, entre otros, en el Curso de Composición e Interpretación Musical *Acanthes*, en sus ediciones de 2008 y 2009.

<sup>58</sup> Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Liège, Mardaga, 2003, pp. 677-680.

<sup>59</sup> Pintor de la materia, véase *Alberto Burri*, Catálogo de la exposición celebra en la primavera de 2006, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

<sup>60</sup> Giacco, *La notion de 'figure' chez Salvatore Sciarrino*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 33.

En segundo lugar se encuentra la propia teoría musical del compositor, en la que la noción de figura<sup>61</sup> es definitiva. Más allá de la obvia relación plástica del propio término ‘figura’, es preciso destacar la atención que el compositor dedica a este concepto como representativo de las posibilidades formales y discursivas en el devenir de una pieza musical en su libro *Le figure della musica*<sup>62</sup>.

Sciarrino, como afirma G. Giacco, muestra el vínculo estético que le une a artistas plásticos como W. Kandinsky o Jackson Pollock, de nuevo autores muy distintos entre sí y alejados cronológicamente pero inmersos en la abstracción pictórica<sup>63</sup>, una tendencia cuyo aparato conceptual y resultado plástico, como ya se ha visto, se han convertido en terreno fértil para establecer sólidos vínculos con la creación musical.

### 1.2.5. El caso español

La composición española muestra también una atención, conocimiento y contacto constantes con la creación artística de su tiempo. No exclusiva pero sí quizás de una forma más acentuada que en etapas anteriores, los compositores que se sitúan en la vanguardia creativa se alinean junto a artistas plásticos que comparten el afán vanguardista. Como dice Marta Cureses:

“No es infrecuente la colaboración de compositores que, situándose en una línea vanguardista, han encontrado ideas y principios compartidos con otros artistas que han elegido como vehículo de expresión la pintura, escultura y un largo etcétera que abarca incluso manifestaciones como la ingeniería, las matemáticas o la filosofía”<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Aunque no existe ninguna monografía sobre la obra del compositor palermitano, sí que puede hacerse referencia al texto recién citado de Grazia Giacco, que estudia y revisa lo que el propio compositor expone en su *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milán, Rocordi, 1998.

<sup>62</sup> *Ibíd.*

<sup>63</sup> Giacco, *La notion de figure...*, op. cit., p. 92 y ss. En el caso de Pollock, Giacco observa la atracción de Sciarrino hacia obras concretas como *Autumn Rhythm : Number 30* (1950) y *Number 1* (1948).

<sup>64</sup> Marta Cureses, *Agustín González Acilu: la estética de la tensión*, Madrid, ICCMU, 1995, p. 83.

### 1.2.5.1. La Generación del 51

En este sentido, la Generación del 51, grupo de compositores que protagonizan la reincorporación de la creación española a la vida musical más avanzada en el marco internacional<sup>65</sup>, es un paradigma en cuanto al volumen de ejemplos que ofrece de esta colaboración interdisciplinar. No existen referencias bibliográficas que afronten desde un punto de vista grupal o generacional esta colaboración, con la salvedad de Tomás Marco y su *Historia de la música española*, en la que alude a las

“...relaciones [entre músicos y plásticos] que continuarán en la eclosión de la vanguardia y que también se darán en el área madrileña entre los pintores del grupo El Paso<sup>66</sup> y los miembros de la Generación del 51. No es que se produzca ningún programa común, sino que hay una afinidad de problemas, unas ciertas relaciones personales y, en casos aislados, colaboraciones esporádicas que harán marchar por caminos similares a ambas artes”<sup>67</sup>

Como veremos más adelante, quizás sean aislados los casos en los que esta colaboración es efectiva pero son también relevantes y significativos de la ebullición que define la situación artística española de estos años. Así, el propio Marco nos cuenta,

“Recordemos la colaboración de Mestres-Quadreny con Tàpies o Villèlia, la de Guinjoan con Ponç, la de Cristóbal Halffter musicando a varios pintores, la de Luis de Pablo con Alexanco, Tomás Marco con Torner, etc. Incluso llegó a celebrarse (21 de marzo de 1963) un concierto en que cada compositor glosaba un cuadro en concreto. Los músicos eran Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Miguel Ángel Coria, Ramón Barce, Carmelo Bernaola y Tomás Marco. Los cuadros de Viola, Farreras, Cárdenas, Antonio Suárez, Rivera, Milleras y Vento”<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Ángel Medina, ‘Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones’, Actas del Congreso *Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-56)*, Granada, Sº de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2000, pp. 59-74; y Marta Cureses ‘Investigación musicológica en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles’, *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 703-715.

<sup>66</sup> Marisa Oropesa (comisaria), *El Paso: arte y compromiso*, Catálogo de exposición, mayo-junio 2007, Granada, Caja Granada, 2007.

<sup>67</sup> Tomás Marco, *Historia de la Música Española*, 6. Siglo XX, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 207-208.

<sup>68</sup> T. Marco, *Siglo XX...*, op. cit., n. a pie, p. 207.

Como decía, no existen estudios grupales; sin embargo, esta relación interdisciplinar sí puede rastrearse en cada uno de los volúmenes monográficos dedicados a varios de los miembros de la Generación del 51, con una dedicación expresa a la relación personal y profesional con pintores y escultores, fundamentalmente.

Así, podemos observar el caso de Antón García Abril (1933), que ‘ya desde su etapa valenciana, cultiva amistad con los integrantes del Grupo Parpalló<sup>69</sup>, prolongándola después en la capital de España donde también tiene relación estrecha con miembros del Grupo El Paso<sup>70</sup>; de hecho, el compositor

“Es conocedor de la obra los pintores Tàpies, Cuixart, Tharrats y Farreras. Admirador de los escultores Chirino y Chillida, entre otros, continuando la trayectoria en paralelo de los pintores madrileños del Grupo El Paso (...). Además, coincide con la poética de Viola al simbolizar la oposición o antagonismo universal entre luz y sombra – luz y oscuridad–. Con su gran amigo Rivera es coincidente en que sus obras, aunque transmiten fuerza y energía, siempre expresan y comunican lirismo”<sup>71</sup>

Esther Sestelo dedica una parte considerable de su publicación en torno a la biografía y la creación de Antón García Abril a su conocimiento y relación con otros artistas, tanto plásticos como literatos o arquitectos. En este sentido, es interesante reseñar lo que la autora manifiesta, en una suerte de comentario híbrido en el que aparece la alusión a los contactos biográfico-personales del compositor junto con análisis poéticos, conceptuales y técnicos algo más precisos. Así, puede decirse, según Sestelo y en relación con el escultor Eduardo Chillida, que

“...trabaja en el vacío y en el espacio como García Abril trabaja en el concepto del silencio para crear emoción y fuerza, y en el concepto de lo anacrúsico para organizar los palpitos, las respiraciones”<sup>72</sup>

O, más adelante, en relación con el también pintor Manuel Hernández Mompó,

---

<sup>69</sup> Pablo Ramírez, *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 2000.

<sup>70</sup> Esther Sestelo Longueira, *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*, Madrid, Fundación Autor-SGAE-ICCMU, 2007, pp. 23-24.

<sup>71</sup> E. Sestelo, *Antón García...*, op. cit., p. 91.

<sup>72</sup> E. Sestelo, *Antón García...*, op. cit., p. 115.

“...aborda una especie de metafísica cromática; (...) Sin duda en ese mundo del tratamiento de la luz y del color, de la tradición moderna de la pintura valenciana, es por el que García abril siente admiración. La fuerza de la luz y el color, a través de la fuerte atracción por la cultura mediterránea a la que nuestro compositor pertenece, también se ve reflejada en su producción compositiva”<sup>73</sup>

Queda aún por indagar –si es posible– de qué manera cualitativa y cuantitativa afecta esta estrecha relación con los artistas Chillida y Mompó –con los que García Abril mantuvo una vinculación afectiva notable<sup>74</sup>–, a la creación del compositor turolense.

De igual manera, puede atenderse a la figura de Joan Guinjoan (1931), sobre el que el pintor August Puig cuenta su encuentro personal y la posterior influencia mutua entre ambos creadores,

“El café Términus (...) fue el lugar que eligió el destino para que se produjera un encuentro memorable que hermanaría, sin duda, mi vida artística a otra gemela. Desde aquel día, nuestro trato fue casi diario e hizo crecer aquella primera chispa de afinidades que se transformó en perdurable hoguera”<sup>75</sup>

De nuevo, este rastro biográfico que atestigua un contacto interdisciplinar efectivo no ha conseguido ser objeto de un estudio interdisciplinar consciente y detenido, tampoco en lo que a obras como *Trama* (1983) se refiere.

De manera más detenida, Germán Gan analiza este tipo de interacción creativa en la obra de Cristóbal Halffter, otro miembro destacado de la Generación del 51. Así, el profesor granadino incluye en su libro sobre el compositor madrileño un epígrafe titulado ‘Encuentros e interacciones entre música y artes en la obra de Cristóbal Halffter’<sup>76</sup>, en el que afirma que la relación con producciones de otras disciplinas artísticas

---

<sup>73</sup> E. Sestelo, *Antón García...*, op. cit., p. 115.

<sup>74</sup> Según afirma él mismo en las numerosas notas autobiográficas que Sestelo incluye en su trabajo, *Antón García...*, op. cit., pp. 114 y ss., p. ej.

<sup>75</sup> August Puig, ‘Guinjoan visto por otros artistas amigos. August Puig (Pintor)’, José Luis García del Busto (ed.), *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid, SGAE, 2001, pp. 253-258, p. 254.

<sup>76</sup> Como parte de *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2005, pp. 218-264.

“...no se limita, sin embargo, a los títulos de las obras, sino que se extiende a los procesos de concepción y a los planteamientos subyacentes en algunas de ellas; así, el uso de estructuras móviles desde comienzos de los años 60 o la introducción de citas de materiales musicales ‘otros’ descontextualizados desde fines de la década posterior –hasta alcanzar una obra como *Turbas* (1995-1996), subtitulada ‘Collage para orquesta’–, aun teniendo precedentes musicales claros, no dejan de remitir también a procedimientos técnicos propios de las vanguardias artísticas, desde el *collage* cubista hasta las esculturas móviles de Alexander Calder”<sup>77</sup>

Aunque es preciso denotar la posición tajante del compositor en cuanto a ‘un respeto estricto a las condiciones de configuración interna y material de la obra’<sup>78</sup>, es decir, a las cualidades técnicas y materiales distintivas de cada disciplina artística, Halffter sí manifiesta:

“...estoy firmemente convencido de las profundas raíces existentes que interrelacionan las diferentes formas creativas de una misma época tanto artísticas, literarias, filosóficas y científicas, cuando éstas se realizan por seres que son conscientes del tiempo en que viven y que tienen una ‘Weltanschauung’ basada en el conocimiento de la realidad histórica de ese tiempo”<sup>79</sup>

Esta afirmación queda demostrada objetivamente en la producción del compositor madrileño íntimamente relacionada con autores de su entorno inmediato –Manuel Rivera, Lucio Muñoz y Eusebio Sempere, entre otros<sup>80</sup>– como con pintores que forman parte del imaginario cultural español –Francisco de Goya, por ejemplo– y, sobre todo, en la consecución de dos piezas, *Sternenweg* (1983) y *Cosmophonie* (1988-1992) –un proyecto aún inacabado<sup>81</sup>.

Es inevitable hablar en este epígrafe de la figura de Luis de Pablo (Bilbao, 1930), compositor e intelectual decisivo en la vida musical española de la segunda mitad del pasado siglo; este autor también mantiene una estrecha relación con

<sup>77</sup> G. Gan, *Cristóbal Halffter...*, op. cit., p. 219.

<sup>78</sup> G. Gan, *Cristóbal Halffter...*, op. cit., p. 223.

<sup>79</sup> C. Halffter, “Daliniana”, programa de mano (Villafranca del Bierzo, 10.9.1994) – (Granada, 8-9.3.1997) – Programa general del XIX Festival Internacional de Órgano Catedral de León 2002 (20.9.-24.10.2002), p. 50 (León, 12.10.2002), recogido por G. Gan, *Cristóbal Halffter...*, op. cit., p. 223.

<sup>80</sup> A estos pintores y al escultor Eduardo Chillida dedica Halffter su pieza *Tiempo para espacios* (1974), véase G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...*, op.cit., p. 234 y ss.

<sup>81</sup> El Profesor Gan dedica como ya se ha dicho un extenso epígrafe al estudio de estas piezas y del resto de vínculos interdisciplinares que la obra y el pensamiento musical de Cristóbal Halffter ofrecen, G. Gan, *Cristóbal Halffter*, op. cit.

artistas como José Luis Alexanco<sup>82</sup> y consigue uno de sus mayores logros como compositor y gestor con la realización de los Encuentros de Pamplona (1972), también junto a Alexanco<sup>83</sup>, evento que comentaremos más adelante.

Otro destacado miembro de la Generación del 51 es Agustín González Acilu (1929), que también mantiene un interés hacia la creación interdisciplinar focalizada sobre todo al tratamiento exhaustivo del texto y las posibilidades fonéticas de la dicción humana<sup>84</sup>. Sin embargo, es con *Simbiosis* (1969) con la que se acerca al dominio de las artes plásticas. Así lo explica la profesora Marta Cureses:

“Años más tarde, en 1968, a raíz de su visita a la exposición de objetos sonoro-táctiles del escultor Luis García Núñez –Lugán– (...), y tras la conversación mantenida con éste, Acilu se propone abordar una serie de presupuestos técnico-expresivos que, como sugiere el título de su obra, están encaminados hacia la consecución de una perfecta simbiosis de tres elementos bien dispares: un material sonoro procedente de un grupo de instrumentos tradicionales, material fonético y los efectos extraídos de los objetos sonoro-táctiles creados por Lugán”<sup>85</sup>

Este proyecto fue creado y estrenado en enero de 1971 con un efecto efectivamente simbiótico, como también nos informa Cureses:

“...aparecen otros resultados, efectos óptico-sonoros, o si se prefiere sonoro-visuales, intencionadamente significativos, y propuestos por el compositor (...). Se trata aquí de una sugerencia de vivencias extramusicales mediante la interacción que se establece entre los intérpretes del grupo instrumental<sup>86</sup> y el funcionamiento del objeto L.S.A. [Luz-Sonido-Automático-Variable, de Lugán]”<sup>87</sup>

Otra de las figuras que muestra una convergencia interdisciplinar absoluta en cuanto al planteamiento creativo que presenta es Josep M<sup>a</sup> Mestres-Quadreny (Manresa, 1929). Como dice, de nuevo, Marta Cureses, este compositor

---

<sup>82</sup> Como afirma T. Marco, *Siglo XX...*, op. cit.

<sup>83</sup> José Luis Alexanco y Luis de Pablo (coord.), *ALEA Encuentros 1972 Pamplona*, Madrid, Alea, 1972.

<sup>84</sup> Es preciso recordar que su *Oratorio Panlingüístico* le valió la concesión del Premio Nacional de Música en 1971, como apunta la profesora Cureses de la Vega.

<sup>85</sup> M. Cureses, *Agustín González Acilu...*, op. cit., p. 84.

<sup>86</sup> Flautín-flauta-flauta en sol, trompa, trompeta, trombón, violín, violonchelo y piano, Cureses, *Agustín González Acilu...*, op. cit., p. 85.

<sup>87</sup> M. Cureses, *Agustín González Acilu...*, op. cit., p. 89.

“el más significativo y representativo en los primeros movimientos de la vanguardia musical catalana, se ha mostrado favorable desde sus primeras creaciones a un cambio de código (...) que está lleno de asociaciones imprevistas –sonido, espacio, tiempo, imagen– que configuran un mundo de símbolos”<sup>88</sup>

Este mundo de asociaciones encuentra su materialización directa en la obra *Cop de poma* (1961), una obra ‘colectiva’<sup>89</sup> en la que

“el escultor Villèlia realizó su envoltorio (un embalaje de madera), Tàpies las tapas del libro que había en su interior; el poeta Joan Brossa realizó un poema que servía de presentación a la partitura para piano de Mestres –con toda una serie de indicaciones de ejecución de la obra– acompañada de unos grabados de Miró cuyos colores sugerían distintas variantes de su interpretación”<sup>90</sup>

Esta obra muestra la cualidad de la colaboración interdisciplinar hacia la consecución de una obra artística concebida por creadores de distintas disciplinas, algo que sin duda, y teniendo en cuenta el año de finalización, 1961, es un paso decisivo en el devenir de la convergencia interdisciplinar que venimos comentando en el caso español. Mestres Quadreny volverá a nuestro discurso cuando analicemos el proceso de adopción de la partitura musical y la representación simbólica del sonido –es decir, la notación– como objeto artístico, en el epígrafe correspondiente.

### 1.2.5.2. Hacia la actualidad

La convergencia interdisciplinar ya observada en algunos de los compositores más relevantes de la Generación del 51 puede rastrearse, de manera incluso más acentuada, en la obra de aquellos compositores de un marco cronológico posterior, como ocurre con Tomás Marco (Madrid, 1942).

Sin embargo, antes es preciso aludir a los Encuentros de Pamplona (1972), un evento en el que se manifiesta: ‘la aventura del arte actual es una aventura

---

<sup>88</sup> M. Cureses, ‘Un dado de infinitas caras. Mestres Quadreny, entre categorías’, Jaume Maymó, *Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Fundació Joan Brossa, 2010, pp. 15-26, p. 15.

<sup>89</sup> Así la define M. Cureses, ‘Un dado..’, op. cit., p. 17.

<sup>90</sup> M. Cureses, *Agustín González Acilu...*, op. cit., pp. 83-84.

colectiva'<sup>91</sup>, en la defensa de lo artístico como un hecho plural enraizado en lo contemporáneo y en el que no deben existir distinciones disciplinares. La lista de creadores –artistas plásticos, conceptuales, fonéticos, compositores– es muy extensa, pero cabe destacar la presencia de John Cage –compositor ya analizado en el epígrafe anterior en cuanto a la presencia interdisciplinar que su catálogo ofrece– que subraya el carácter abierto de estos Encuentros y aplica su posicionamiento conceptual tan extendido en esos momentos. Como afirma Pardo, ‘La aventura colectiva del arte, en lo que concierne a la colaboración entre artistas visuales y músicos, está bien representada en los Encuentros’<sup>92</sup>; así, pueden localizarse *Recuerdos del porvenir* de Juan Giralt, José Antonio Fernández Muro y Tomás Marco o *Allô, ici la terre* de Luc Ferrari y el fotógrafo Jean Serge Breton, entre otras, con diferente grado de colaboración entre artistas.

Luis de Pablo y José Luis Alexanco, como antes quedó dicho, presentaron *Soledad interrumpida*, descrita, en palabras de Maurice Fleuret, como

“un magnífico cataclismo sonoro que cae sobre el paseante vacilante y que de Pablo interpreta, con un releve espectacular hacia los tres polos de la sala, he aquí que esas forams humanas mal enflaquecidas [los grupos de muñecos de Alexanco], vagas, inquietantes, se estiran, se animan y basculan bajo el empuje del aire comprimido que pasa por toda una red de delgados tubos transparentes”<sup>93</sup>

También es interesante destacar de estos Encuentros la participación de Sylvano Bussotti (Florencia, 1931), puesto que, a la ejecución de una ‘versión especial’ de *La Rarità*, ‘obra compuesta por proyecciones cinematográficas, danza e interpretación musical en vivo’<sup>94</sup>, hay que sumar la relevancia de su propuesta creativa en cuanto al uso artístico de la notación musical, como veremos más adelante.

Es preciso volver al profesor Germán Gan Quesada para insistir en el vínculo interdisciplinar que los compositores españoles han establecido fundamentalmente con autores de su propia época, ya posteriormente a la

---

<sup>91</sup> Extraído de Carmen Pardo, ‘La aventura del arte: en torno a la música’, José Díaz Cuyás et al., *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental*, Catálogo de Exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 86-103, p. 93.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>93</sup> Extraído del catálogo original de los *Encuentros*, cita ofrecida por C. Pardo, ‘La aventura...’, op. cit., p. 98.

<sup>94</sup> C. Pardo, ‘La aventura...’, op. cit., p. 100.

Generación del 51, como se confirma en su artículo ‘Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco’<sup>95</sup> en el que analiza la creación del compositor madrileño que muestra en sí misma una doble dirección interdisciplinar.

La primera es la que ofrece su propio planteamiento creativo e interpretativo, influido de manera decisiva por su etapa como componente del grupo ZAJ–conjunto interdisciplinar de artistas que nace como respuesta española al movimiento internacional Fluxus<sup>96</sup> – y su tendencia hacia el hecho artístico interdisciplinar.

La segunda es la que tiene que ver con su faceta estrictamente compositiva y la estrecha relación que mantiene con autores como Luis García Núñez –Lugán (1929), con el que concluye su *Rosa-Rosæ* (1968-1969) o Gustavo Torner (1925), al que dedica *Torner* (1972), en cuya primera sección,

“un incesante trémolo de los cuatro instrumentos [clave y trío de cuerda], fluctuante en su velocidad, va serenándose poco a poco y reduciendo su movilidad hasta convertirse en puntos de ritmicidad precisa (...), pero de apariencia caótica debido a la proliferación de silencios y al desplazamiento de acentos, en fenómeno asimilable al que algunos críticos han señalado como ‘deconstrucción sintáctica’ en la obra de Torner”<sup>97</sup>

Por otra parte, no resulta gratuito decir que este pintor presenta explícitamente un interés musical reflejado tanto en sus *Homenajes*<sup>98</sup> como en ‘el elemento temporal’ que muestran algunas de sus esculturas de comienzos de los años 70<sup>99</sup> y que fue el escenógrafo de la ópera *Selene*, de Marco, estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1996.

Pero no acaban aquí las alusiones directas a artistas plásticos concretos que Marco realiza a través de su creación musical; así, pueden destacarse su *Zóbel* (1984), dedicada al pintor filipino Fernando Zóbel (1924-1984), *Sempere* (1985),

<sup>95</sup> Isidoro Colomina Martín y Juan Antonio Sánchez López (eds.), *Correspondencia e integración...*, op. cit., pp. 199-211.

<sup>96</sup> Formado por Ramón Barce, Walter Marchetti y Juan Hidalgo en 1964 y dinamizador de la cultura artística española en los años finales de la dictadura franquista, véase Rubén Figaredo et al., *Zaj: colección del archivo Conz*, Catálogo de exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009. Tomás Marco también formó parte de grupos de artistas con una menor trascendencia, como Antes del Arte (1967-1969) o el Grupo Mente (1968-1970), véase G. Gan, ‘Convergencias...’, op. cit., p. 200.

<sup>97</sup> G. Gan, ‘Convergencias...’, op. cit., p. 202.

<sup>98</sup> *A Schönberg* (1968), *a Anton Webern* (1967) o *Doble homenaje a Claude Debussy y Pierre Boulez* (1970), todas ellas obras citadas por Gan, ‘Convergencias...’, op. cit., p. 203.

<sup>99</sup> Como también manifiesta Gan acerca de las obras *Tiempo inmóvil* (1971) y *Música callada. Homenaje a San Juan de la Cruz* (1971), entre otras, véase Gan, ‘Convergencias...’, op. cit., p. 203.

‘dedicada in memoriam al pintor y escultor alicantino (1923-1985)’ o *Bastilles* (1988), inspirada en la obra de Lucio Muñoz (1929-1998)<sup>100</sup>.

Un paso cronológico más nos acerca a la obra de José Manuel López López (Madrid, 1956) y nos introduce ya de lleno en la actualidad. Este compositor madrileño puede tomarse como ejemplo paradigmático de la relación interdisciplinar, puesto que presenta dos proyectos en los que ahonda en las posibilidades del vínculo entre música e imagen: primero, con *Música de luz*, del pintor José Manuel Broto (Zaragoza, 1949); segundo, en el proyecto *La Céleste* (2004).

Nos ubicamos por tanto en el cambio al siglo XXI y en el momento actual, cuando se sitúa la creación de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú, compositores objeto de este trabajo doctoral que muestran un vínculo interdisciplinar a considerar para la comprensión de su creación musical, como veremos más adelante.

### 1.3. Dimensiones musicales en la creación plástica

La representación plástica de lo musical revela diversos comportamientos: desde la atracción por los instrumentos musicales, claramente visible y de una forma más acentuada en el movimiento cubista del primer tercio del siglo XX<sup>101</sup> hasta la seducción que produce la plasticidad del hecho musical, del concierto.

Pero como se verá en seguida y, en forma de contextualización directa de lo que más adelante será objeto de análisis en relación con la creación del pintor irlandés Sean Scully, es la dimensión temporal de la obra plástica a partir de la toma de conciencia de lo musical –como categoría conceptual– la que más nos interesa. La representación del tiempo y su devenir es sin duda constante a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, la ‘interpenetración’ y la ‘equivalencia estructural’<sup>102</sup> que supone la toma de conciencia del parámetro tiempo en la creación plástica asume ya a comienzos del pasado siglo una relevancia notable.

En segundo lugar, nos interesa la atención a la partitura y la representación simbólica del sonido musical como objeto artístico, algo que puede observarse en la

---

<sup>100</sup> Todas ellas referencias extraídas del artículo ya citado de Germán Gan.

<sup>101</sup> Como nos confirma Jean-Yves Bosseur, ‘La représentation de la musique. Le cubisme et les instruments de musique’, *Musique et arts plastiques...*, op. cit., pp. 133-140.

<sup>102</sup> Expresiones que coinciden con dos de las secciones que conforman la referencia, ya anotada, de J.-Y. Bosseur, *Musique et arts...*, op. cit.

creación de artistas plásticos pero también de compositores, en un viaje de ida y vuelta de la creación musical a la plástica y a su posible interpretación sonora.

### 1.3.1. La conciencia temporal en la obra de arte

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho.  
El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río;  
es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre;  
es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.  
J. L. Borges. *Refutación del tiempo, Otras inquisiciones* (1953).

Según Wassily Kandinsky, la dimensión temporal en la obra de arte aparece indefectiblemente ligada a una aspiración hacia lo musical: ‘La cuestión del tiempo en la pintura es un tema aparte, de gran complejidad. Hace algunos años se comenzó a demoler, aquí también, un muro. Este muro había separado hasta ahora dos campos del arte: el de la pintura y el de la música’; así se expresa en 1926 el pintor ruso, en cuyo *Punto y línea sobre el plano*<sup>103</sup> comienza a aplicar esta consideración temporal a la obra de arte pictórico.

A pesar del obvio interés que esta dimensión temporal ha obtenido a lo largo de la historiografía, incluso en fecha tan temprana como 1958, cuando José Camón Aznar concluye *El tiempo en el arte*<sup>104</sup>, no ha sido hasta muy recientemente cuando o bien se han revisado propuestas de nuestro pasado desde una nueva perspectiva o bien se han lanzado estrategias que han facilitado una atención directa al tiempo. No se habla en este sentido de aquellos géneros concretos que necesitan de tiempo para ser, es decir, de la instalación, la performance, el videoarte o la acción, entre otros, sino de la inserción de este parámetro en la creación plástica – pictórica, fotográfica o escultórica–, algo que sin duda sí ofrece nuevas posibilidades hermenéuticas.

Existen dos referencias ineludibles en el ámbito artístico expositivo de los últimos años que vienen a preceder de manera clara el estudio que se presenta en cuanto a la dimensión temporal de la obra plástica.

Estas dos referencias son sendas muestras monográficas propuestas entre 2000 y 2007 que estuvieron dedicadas de forma monográfica a la reflexión sobre

<sup>103</sup> Consultado para este trabajo en la edición de Labor, publicada en Barcelona en 1991.

<sup>104</sup> Publicado en Madrid por la Sociedad de Estudios y Publicaciones.

las posibilidades de representación del tiempo, por un lado, y a la asunción estructural del tiempo en la creación plástica contemporánea fundamentalmente, por otro.

La primera de ellas es *Art et Temps*, exposición concebida y realizada por el Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou y el Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) de París –allí se celebró en invierno de 2000– en colaboración con el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona – donde se propuso entre finales de ese mismo año y comienzos de 2001<sup>105</sup>.

Esta exhibición dedicada a la ‘experiencia contemporánea’ del tiempo propuso una serie de piezas en las que se observaba la asunción de una dimensión temporal precisa:

“...hemos querido (...) dedicar a estos signos [del tiempo] una gran exposición destinada a analizar las transformaciones de nuestra relación con el tiempo por efecto de esta aceleración cada vez más rápida de las diferentes clases de velocidades, pero en la que también se replantearían los datos fundamentales de cualquier reflexión sobre la temporalidad – el cielo y la subjetividad, la irreversibilidad– y en la cual se abordarían asimismo algunos temas antropológicos relacionados con él, como los del calendario, el trabajo o el ocio”<sup>106</sup>

Así planteado, es la representación de la continuidad objetiva del flujo temporal –físico, cosmológico...–, frente a la percepción humana del paso del tiempo –percibido de manera acentuada en la cada vez mayor velocidad del transporte o de la información<sup>107</sup>– la que se propone en esta muestra.

La segunda de las referencias es *Artempo. When Time becomes Art*, celebrada en el Palazzo Fortuny en el verano de 2007 y producida por I Musei Civici Veneziani en colaboración con el Museum Kunst Palast de Düsseldorf.

“Time, as we know, *omnia vincit*. But we have also known for centuries that Art accepts that challenge. (...) Humans must, inevitably, act *in* and *with* their allotted time. Of time, then, are all their creations.

---

<sup>105</sup> Esta exposición también pudo visitarse en el Palazzo delle Esposizioni de Roma en el verano de 2000.

<sup>106</sup> Daniel Soutif, ‘Exponer el tiempo a la aceleración de las velocidades. La preparación de una exposición: ‘Arte y tiempo’ o cómo mostrar en doce secciones los signos del tiempo de ayer y de hoy’, *Art i Temps*, Catálogo de exposición, Barcelona, CCCB, 2001, pp. 13-18 (en catalán), pp. 199-200 (en castellano), p. 199.

<sup>107</sup> Como afirma el propio Soutif o Umberto Eco, ‘¿Serán más felices los amantes sin el desgarramiento de la espera?’, entrevista incluida en *Art i Temps*, op. cit., pp. 9-13 (en catalán), pp. 198-199 (en español).

And that is not all: the power that sustains us and inspires us to create is the same that drags us away to the other side, to the far bank of the river of time. It is nevertheless still necessary to create, with a mixture of lucidity, disenchantment, hope, and faith. Art is *monumentum*, that is, a witness to time, to ‘that’ particular time, throughout the ages. It is perennial”<sup>108</sup>

Desde esta premisa, Massimo Cacciari<sup>109</sup> propone una necesaria revisión de lo que afirma como una inquietud constante en la historia del arte, el deseo de trascender el límite temporal humano hacia la infinitud del objeto artístico, como afirma Lucio Fontana, en una cita ofrecida por el propio filósofo veneciano:

“The discovery of the cosmos is a new dimension, it’s the Infinite: so by making a hole in this canvas, which was at the basis of all the arts, I have created an infinite dimension, an x that is for me the basis of all Contemporary Art”<sup>110</sup>

Efectivamente, esta inquietud por el paso del tiempo y su captación, representación y comprensión, así como su inevitable discurrir, son una constante en la historia del arte universal. Ya sea desde el anhelo de eternidad en las pinturas epigráficas egipcias o en el género del retrato romano, desde la conciencia de finitud de la *vanitas* como tipología desde la edad gótica o de la familiaridad de la muerte en la representación de las tres edades, la conocida expresión virgiliana *tempus fugit*<sup>111</sup> alcanza una presencia notable en cada uno de los periodos de la historia del arte.



Franciscus Gysbrechts, *Vanitas* (Holanda, 2<sup>a</sup> ½ s. XVII)

<sup>108</sup> Massimo Cacciari, ‘Preface’, *Artempo. Where Time becomes Art*, Catálogo de exposición, Venezia, Musei Civizi Veneziani, 2007, pp. 9-10, p. 10.

<sup>109</sup> No es gratuito destacar que este filósofo se encuentra íntimamente relacionado con el compositor Luigi Nono en la última etapa de su vida y que este compositor es a su vez uno de los maestros esenciales de Mauricio Sotelo, creador analizado en este estudio doctoral.

<sup>110</sup> M. Cacciari, ‘Preface’, *Artempo*, op. cit., p. 9.

<sup>111</sup> En su versión completa, ‘Sed fugit interea fugit irreparabile tempus’, Virgilio, *Geórgicas* 3: 284.

Pero no sólo el paso del tiempo, sino la captación del instante, la congelación de un momento –como ocurre ya desde el conocidísimo conjunto del *Laocoonte* helenístico– también se encuentran de forma ininterrumpida en la producción artística, sin distinción cultural o geográfica<sup>112</sup>. Unas veces identificada con la creencia religiosa, otras con la sencilla realidad natural del cuerpo humano, el tiempo no pasa desapercibido para el creador artístico, independientemente de la disciplina en la que se mueva.

Sin embargo, esta forma de representación del tiempo se centra en la plasmación de aquellos cambios que provoca su transcurrir, es decir, la transformación que puede provocar su devenir, su inevitable paso, tanto en nuestra realidad física como en el entorno que nos rodea y en nuestra conciencia evidente de finitud.

Una posible culminación de este proceso es sin duda el periodo pictórico impresionista y su atención al paso del tiempo, reflejado fundamentalmente en el cambio, en el instante de cada transformación del objeto de estudio por el discurrir de los segundos, los minutos, las horas; obras como *Impression. Soleil levant* (1872), presentado en la primera exposición de este grupo de artistas denominado así por el crítico Louis Leroy, o la serie de captaciones de la *Catedral de Rouen* – figura de arriba– realizadas entre 1892 y 1894 por Claude Monet, muestran este nuevo interés por estas alteraciones que provoca el paso del tiempo, en este caso obviamente figurado en la modificación lumínica: la luz moldea el objeto de trabajo



de forma que cambia nuestra percepción. Encontramos aquí un interesante proceso en lo que respecta por un lado a la atención que se le dedica a aquello que se representa y los cambios que sufre y, por otro, a nuestra percepción de dichos cambios.

---

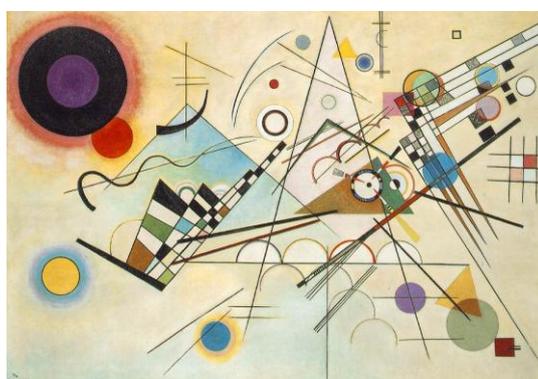
<sup>112</sup> Como muestra la exposición antes comentada *ARTEMPO*, véase su sección Annotated illustrations, *ARTEMPO*, op. cit., pp. 69-99.



Claude Monet, *Catedral de Rouen* (1892-1894)

Sin embargo, el cambio que protagonizan algunos de los artistas más significativos durante las primeras décadas del siglo pasado se instala en una asunción del tiempo en el propio proceso creativo; de la representación figurativa del instante, del transcurrir del tiempo, de la imagen del tiempo, pasamos a una incursión decisiva en la dimensión temporal, una concepción que hace posible pensar desde el momento poético de la creación, en la estructura temporal del cuadro, más allá de lo que efectivamente represente.

En este sentido y tras el paso convergente que efectúa el futurismo italiano desde una absoluta fe en el incesante avance tecnológico<sup>113</sup>, es fundamental, en el dominio de la creación pictórica, la aportación de dos de los autores que lideran la inserción en la abstracción: Wassily Kandinsky y Paul Klee.



W. Kandinsky, *Composición VIII* (1923)

<sup>113</sup> Claudia Salaris, *Futurismo: la prima avanguardia*, Florencia, Giunti, 2009.

‘La cuestión del tiempo en la pintura es un tema aparte, de gran complejidad. Hace algunos años se comenzó a demoler, aquí también, un muro. Este muro había separado hasta ahora dos campos del arte: el de la pintura y el de la música’. En 1926, Wassily Kandinsky (1866-1944) publica *Punto y línea sobre el plano*<sup>114</sup> y expresa con estas frases la necesidad de derribar las diferencias conceptuales que puedan existir entre estas dos artes en cuanto a la aplicación del parámetro temporal se refiere. Como ha ocurrido de manera habitual en la historia del arte, es la práctica del creador la que incita al teórico a establecer nuevos paradigmas que justifiquen dichas prácticas. En el caso de Kandinsky, es él mismo el que construye todo un aparato conceptual y teórico que viene a sustentar su actividad creativa ya inserta en una absoluta abstracción lírica, cuyo concepto viene íntimamente generado por su conciencia musical, según afirma Michel Henry<sup>115</sup>. De hecho,

“Todo el desarrollo de la pintura abstracta, tomando como modelo el de la música, nos ha mostrado de manera precisa cómo formas y colores, desprendiéndose de su inherencia a las cosas, de su apariencia exterior, se reinscribían en el *pathos* de la vida: la teoría de la abstracción –de los elementos– ha sido la de esta inscripción”<sup>116</sup>

A pesar de tratarse de un terreno visible y largamente visitado por la historiografía artística y musicológica en cuanto a la relación patente con el compositor Arnold Schönberg<sup>117</sup>, la asimilación del vocabulario conceptual y técnico musical en el discurso del pintor ruso evidencia una posición clara sobre las posibilidades plásticas bajo el parámetro temporal, propio del arte sonoro, y, de la mano, hacia

“la comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, [que] sólo tiene éxito si la inspiración o es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente”<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> Consultado para este trabajo en la edición de Labor, publicada en Barcelona en 1991.

<sup>115</sup> En *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Madrid, Ediciones Siruela, 2008, p. 134.

<sup>116</sup> M. Henry, *Ver lo invisible...*, op.cit., p. 140.

<sup>117</sup> Ya han sido comentadas las referencias bibliográficas sobre esta relación en la sección anterior dedicada al estado de la cuestión.

<sup>118</sup> *De lo espiritual en el arte*, p. 51.

Esta comparación de las artes, con un empeño *interior* común<sup>119</sup>, tiene en la dimensión temporal del arte pictórico uno de los pasos para diluir los límites en la relación entre distintas disciplinas artísticas.

Una aplicación más rica del vocabulario musical y de la asimilación de la dimensión temporal a la creación pictórica es sin duda el planteamiento y la producción de Paul Klee (1879-1940), autor identificado de forma genérica con los principios de la abstracción geométrica. El discurso que presenta el artista suizo fundamentalmente en las lecciones impartidas en la Bauhaus también durante los años veinte<sup>120</sup> muestra una focalización constante en el ritmo pictórico, la repetición motívica y la composición polifónica en una clara asimilación del lenguaje propio del arte musical. Como decía antes, Klee se centra de una forma más acentuada que Kandinsky en el momento final, en el fenómeno, necesariamente temporal, de la recepción de la obra. Así lo explica en su lección *Le successif ou la fonction temporelle d'une œuvre. Action et forme du mouvement*<sup>121</sup>:

“La fonction d'une œuvre figurative consiste en la façon dont la construction de l'œuvre, soumise à un mouvement déterminé dans le temps, se communique à l'œil et dont le caractère animé de chaque œuvre s'impose à l'œil et à sa capacité de perception. (...) Chaque œuvre, aussi minime soit-elle, se meut soit d'une façon productive (en se développant) soit d'une façon réceptive (en étant perçue), et ce mouvement s'effectue dans le temps”<sup>122</sup>

---

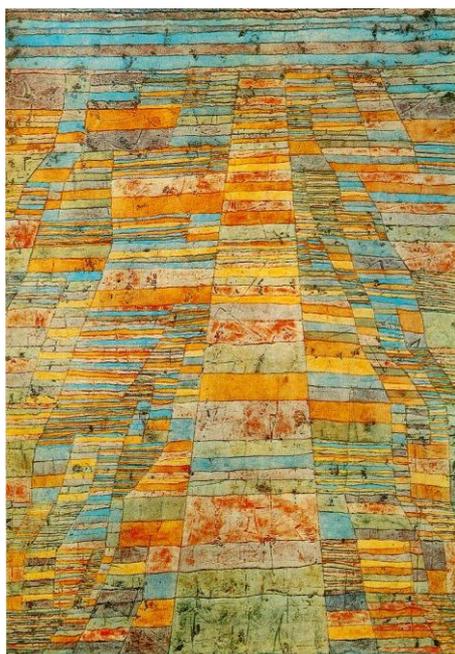
<sup>119</sup> En expresión del propio Kandinsky, *De lo espiritual...*, op.cit., p. 51. El dominio interior tiene en el discurso del pintor ruso una connotación filosófica clara en cuanto a la ‘necesidad interior’ del artista, esencia de la creación que debe ser objeto de expresión.

<sup>120</sup> Recogidas y publicadas por Jürg Spiller junto a otros textos del pintor en dos volúmenes bajo el título *Écrits sur l'art, La pensée créatrice* (vol. I) e *Histoire naturelle infinie* (vol. II), Paris, Dessain et Tolra, 1977.

<sup>121</sup> Impartida en marzo de 1922, P. Klee, *La pensée...*, op.cit., pp. 369 y ss.

<sup>122</sup> *Ibíd.*

Este tipo de manifestaciones, junto a la propia producción del pintor



Paul Klee, *Autopista* (1923)

suizo, inundada de títulos de inspiración musical<sup>123</sup>, deben ser también acogidas como pasos decididos hacia un progresivo acercamiento a lo musical, eludiendo las barreras interdisciplinares; de hecho, será Pierre Boulez uno de los compositores más interesados en el análisis y el entendimiento de la creación de Klee con el objeto de definir los puntos en común con la composición musical<sup>124</sup>.

Kandinsky desde el planteamiento conceptual de la abstracción y Klee desde la atención al momento perceptivo, también en el ámbito figurativo, inauguran un cambio necesario en la forma de concebir la creación plástica: la asunción de la dimensión temporal. No es casual que ambos pintores iniciaran de forma casi simultánea un camino sin retorno hacia la abstracción, geométrica en ambos casos, con una atención a la forma y el color como componentes esenciales. En el análisis de este camino, parcial por necesidad, puesto que nos sirve en tanto en cuanto nos sitúa ante una forma distinta de concebir la obra de arte –como será observado en la producción de Sean Scully y Pablo Palazuelo–, la abstracción, es decir, la forma de representación pictórica que elude la correspondencia o el reflejo de la realidad circundante, se adelanta como medio plástico inmejorable para acoger una posible dimensión temporal.

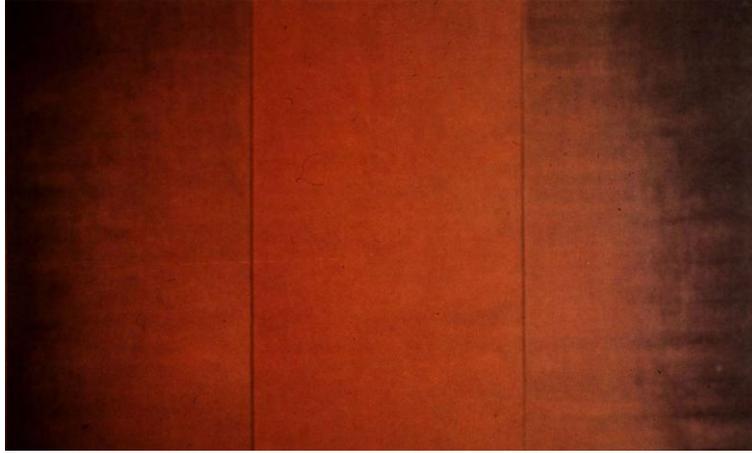
Por ello, Mark Rothko –pionero de la abstracción norteamericana– se ha tomado como referencia ineludible en la senda temporal ya definida. Como afirma

---

<sup>123</sup> Al respecto puede visitarse la web del Paul Klee Zentrum en Berna, donde se celebró la exposición *Paul Klee – Melodie und Rhythmus* (otoño-invierno, 2006-2007), [http://www.paulkleezentrum.ch/ww/fr/pub/web\\_root/pro/wechselausstellungen/archiv/paul\\_klee\\_melodie\\_und\\_rhythm.cfm](http://www.paulkleezentrum.ch/ww/fr/pub/web_root/pro/wechselausstellungen/archiv/paul_klee_melodie_und_rhythm.cfm), consultado a 6 de mayo de 2011; el catálogo es *Paul Klee, Melodie und Rhythmus*, Bern, Hatje Cantz, 2006. Klee afirma incluso que la pintura puede ser un medio más acertado que la propia música para la representación del tiempo.

<sup>124</sup> Como queda patente en Pierre Boulez, *Le Pays Fertile*, Paris, Gallimard, 1989, dedicado al pintor suizo.

Guillermo Solana, ‘Las pinturas de Rothko palpitan, respiran, se contraen o se relajan; tenemos la sensación de que sus cuadrángulos de contorno brumoso están de algún modo vivos como nosotros’,<sup>125</sup>.



Mark Rothko, *Houston Chapel*, Tríptico central (1966)

La dimensión temporal en la obra del pintor norteamericano guarda una estrecha relación con el proceso temporal de la veladura renacentista, es decir, con la superposición de capas que entrarán más tarde en vibración, tanto vertical como horizontalmente.

“La cuestión del tiempo, no sólo cuánto lleva visualizar el monocromo, sino nuestra sensación de las capas superpuestas de pintura y glaseado que enriquecen la superficie final, atrapando la luz en sus capas y emitiendo un resplandor cautivador cuya experiencia lleva tiempo, es una medida de calidad. La pieza de tela teñida no desprende luz; no resplandece ni palpita de vida; el arte monocromo, sí.”<sup>126</sup>

Pero esta dimensión temporal ya estaba presente en la obra del pintor norteamericano en sus acuarelas de mediados de los años cuarenta, donde mitología y surrealismo se proyectan –bajo la influencia de Joan Miró<sup>127</sup>– hacia el dominio de lo musical, según Dore Ashton:

<sup>125</sup> Guillermo Solana, ‘Los dominios de lo invisible’, Valeriano Bozal et al., *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005, pp. 11-28, p. 24.

<sup>126</sup> Barbara Rose, ‘Monócromos y modernidad’, V. Bozal et al., *El arte abstracto...*, op.cit., pp. 159-189, p. 186.

<sup>127</sup> No es casual que sea precisamente el pintor catalán, con un catálogo en el que lo musical está muy presente, el que defina la representación simbólica del arte sonoro en la creación de Rothko; a este respecto puede consultarse ‘Miró-Músicas. Resonancias musicales de los espacios mironianos’, Catalina Cantarellas (dir.), *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la*



“... in the free liquidity of the watercolor medium he would find his musical analogies. (...) If you look closely, you can find in these abstract and lyrical works direct allusions to music. Certainly in the large and important oil painting *Slow Swirl at the Edge of the Sea* [1944, a la izq.], you can clearly detect clef signs, the shapes of violins,

arabesques, and clusters of bars and figures that gyrate in the rhythms of a dance”<sup>128</sup>

El abanico expuesto de autores plásticos que instalan su creación en una dimensión temporal consciente podría ampliarse muy sensiblemente si se tuvieran en cuenta otras manifestaciones y propuestas que incluyen la acción o la *performance* en su proceso creativo o muestras que se instalan en el intersticio entre artes, como ocurre con tipologías como la de la instalación o la intervención, el arte sonoro o muchas otras opciones artísticas actuales.

De hecho, esta línea fronteriza puede ser transitada de muy diversas maneras: podemos situarnos ante la serie *Música de luz*, del pintor José Manuel Broto (Zaragoza, 1949), en la que propone una sucesión de imágenes -traslaciones al medio digital de sus creaciones plásticas- acompañadas por la música del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956), en una obra final multidisciplinar que acentúa decisivamente la dimensión temporal de la propia imagen y la vincula estrechamente a lo sonoro<sup>129</sup>; podemos ubicarnos en los espacios proyectados por Jenny Holzer (1950), en los que convergen color y texto, luz y tiempo<sup>130</sup>; o en aquellos propuestos por José Antonio Orts (Valencia, 1955) y

---

*navegación en red*), XV Congreso CEHA, celebrado en Palma de Mallorca (20-23 octubre 2004), Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2008, pp. 721-736.

<sup>128</sup> Dore Ashton, ‘Rothko’s Frame of Mind’, Glenn Phillips y Thomas Crow (eds.), *Seeing Rothko*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2005, London, Tate Publishing, 2006, pp. 13-24, pp. 19-20.

<sup>129</sup> Producción ofrecida en *Sibila. Revista de Arte, Música y Literatura*, nº 24, abril de 2007.

<sup>130</sup> La presencia de Jenny Holzer es constante en los espacios internacionales de mayor relevancia en el arte contemporáneo. Una de los últimos, la fundación suiza Beyeler, que le ha dedicado una

Jean-Baptiste Barrière (1958); sus creaciones instalan efectivamente la expresión artística en un ‘intersticio fronterizo’<sup>131</sup>, un continuo *interstare* -literalmente, *estar entre-*, que incita al espectador, que deviene auditor, lector y visitante a la vez, a situarse en una esfera estética que apela a la pluralidad sensorial<sup>132</sup>; o podemos acercarnos finalmente a la absoluta transversalidad que ofrece el amplio repertorio de creaciones del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) de Karlsruhe, donde nos moveremos entre *environments* multimedia y espacios interactivos de muy diversa tipología.

Estos ejemplos, elegidos no al azar sino como resultado de estudios específicos que ha realizado el autor de esta Tesis en el camino a la realización de la misma, son sintomáticos de una realidad poliédrica –quizás a la manera de las esferas de Olafur Eliasson o de las fotografías de Yong-seok Oh– cuya comprensión necesita sin duda de un acercamiento analítico de amplio espectro, como ya ha sido propuesto en la sección metodológica introductoria.

En la obra de Pablo Palazuelo y Sean Scully, cuya creación se vincula a los dos compositores objeto de estudio en esta Tesis Doctoral, el parámetro tiempo puede adquirir, y debe hacerlo necesariamente, una dimensión que trasciende la de su definición convencional como disciplina artística. En el epígrafe dedicado a la interdisciplinariedad la distinción tradicional de las artes negaba la posibilidad del tiempo como parámetro poético, creativo y perceptivo en las denominadas por esto artes estáticas: escultura, pintura y arquitectura. Más allá del obvio anacronismo que supone el mantenimiento de esta consideración, es preciso ahondar en la definición del parámetro tiempo en su aplicación al dominio de la pintura; de esta manera, nos situaremos de forma correcta en el planteamiento conceptual del que parte este trabajo para afrontar el estudio de las obras de los compositores seleccionados y los componentes estéticos que las sustentan.

---

muestra monográfica entre noviembre de 2009 y enero de 2010, véase [www.beyeler.com](http://www.beyeler.com), consultada a fecha 15 de febrero de 2010.

<sup>131</sup> Términos en los que define Eugenio Trías la música, véase su *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, p. 47.

<sup>132</sup> En el sentido que le otorga a esta expresión J.-L. Nancy: *Las Musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, pp. 23 y ss.

### 1.3.2. La partitura como objeto artístico

Existe otra dirección en la que la dimensión musical aparece de una manera aún más patente: la representación de la propia música, a través del reflejo pictórico del acto creativo, del instrumento, de la propia partitura o del evento del concierto, en el que tiene lugar efectivamente el arte sonoro<sup>133</sup>.

“Pris dans une forme de théatralité ou de ritualité, l’instrument de musique introduit une tonalité tantôt festive, tantôt méditative, susceptible d’infléchir l’attention que le spectateur porte à l’œuvre plastique, d’orienter son ‘écoute intérieure’ dans le sens de l’imaginaire”<sup>134</sup>

En este sentido, debemos detenernos en el interés plástico y gráfico por la notación musical y su elaboración como objeto artístico que ha caracterizado la creación de algunos nombres esenciales en el devenir pictórico reciente. Así, la atracción que Pablo Palazuelo muestra por la notación musical y su potencia gráfica no es aislada, es decir, puede rastrearse en otros artistas de otras latitudes y cronologías y se enmarca en una atención constante por parte de creadores plásticos hacia el poder simbólico, conceptual y gráfico de lo musical.

Este tipo de signo musical lo asumen algunos creadores plásticos con el objetivo de contextualizar esta tarea y poner en su justa medida las opciones analíticas posibles, opciones que serán aplicadas más adelante en este trabajo.

Como nos dice de nuevo Bosseur,

“De nombreux plasticiens (...) ont eux-mêmes tiré parti, à leur manière, de cet espace codifié de signes spécifiques (destiné à rester partiellement secret pour les non-initiés) que représente la partition. Entrecroissant données symboliques et graphiques, la notation musicale présente un intérêt très particulier pour le peintre, dans la mesure où son code de lecture ne lui est pas nécessairement familier”<sup>135</sup>

Aunque no es objeto específico de este trabajo, debemos apuntar la multiplicidad de tendencias y corrientes diversas que conforman el amplio

---

<sup>133</sup> J.-Y. Bosseur dedica el capítulo cuarto de su *Musique et Arts...*, al análisis de las diferentes formas de representación musical en las artes plásticas, desde la atracción cubista hacia los instrumentos a la ‘plasticidad’ del ‘hecho musical’, op. cit., pp. 133 y ss.

<sup>134</sup> J.-Y. Bosseur, *Musique et Arts...*, op. cit., p. 138.

<sup>135</sup> J.-Y. Bosseur, *Musique...*, op. cit., p. 151

dominio de las denominadas ‘graphic scores’<sup>136</sup>, en las que podemos encontrar compositores que emplean nuevas grafías para sonidos de ‘nueva catalogación’<sup>137</sup> y artistas que se sienten atraídos por la carga simbólica de la representación gráfica del sonido. También es oportuno, sin embargo, aludir a algunos de los nombres que fijan las direcciones en que estas corrientes pueden desarrollarse; todas ellas contemplan la posibilidad de otorgar a una forma de representación sonora un valor plástico propio y autónomo, es decir, atienden a la consecución de una forma simbólica de representación gráfica alejada de la tradicional occidental que obtiene un valor plástico *per se*, más allá de su interpretación musical, interpretación por otro lado, valga subrayarlo, que adquiere una mayor aleatoriedad<sup>138</sup> y que obtiene su propio avance en paralelo; es decir, la novedad sígnica desde la composición viene provocada sencillamente por la naturalidad del propio devenir musical de mediados del siglo pasado<sup>139</sup>, con objetos sonoros que requieren de nuevas formas para su transmisión, en pos de la mayor corrección del mensaje musical.

En este epígrafe, al igual que en el anterior, se ofrece una aproximación panorámica a este hecho artístico a partir del análisis de los que pueden considerarse sus autores precursores en la edad contemporánea. Estos autores, que pueden ser adscritos al terreno de la composición o de la creación estrictamente plástica, otorgan a la grafía musical un valor plástico trascendental y dejan a la libertad del intérprete la posibilidad de su ejecución sonora final.

### 1.3.2.1. Earle Brown

Las denominadas escuelas de Nueva York son un caldo de cultivo excepcional del que surgen algunas propuestas artísticas muy significativas. Entre ellas pueden localizarse las denominadas ‘graphic scores’, partituras en las que la carga gráfica trasciende las constricciones de una posible interpretación –de hecho contempla la libertad del músico en su lectura–, y se proyecta hacia un terreno conceptual más amplio. Así puede entenderse la obra de Morton Feldman entre 1950 y 1967, con obras como las series *Projection I-V* (1950-1951) o *Intersection I-*

<sup>136</sup> En castellano destaca la referencia bibliográfica de Jesús Villa Rojo, *Notación y grafía musical en el s. XX*, Madrid, Iberautor, 2003.

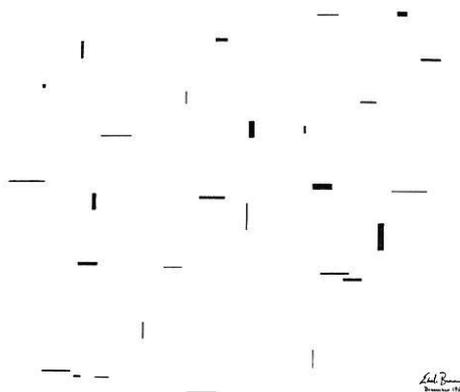
<sup>137</sup> Villa-Rojo, *Notación...*, op. cit., p. 53.

<sup>138</sup> En aquellos casos en que sea objeto de interpretación, algo que no ocurre en todos los casos, como veremos.

<sup>139</sup> Villa-Rojo, *Notación...*, op.cit., 51 y ss.

IV (1951-1953)<sup>140</sup> o, antes que la del compositor neoyorquino e influido por ella, la creación del berlinés Stephan Wolpe (1902-1972)<sup>141</sup> que comienza a emplear una grafía no convencional bajo una estética avanzada en sus *Seven pieces for three pianos* (1951).

Sin embargo, nos interesa el paso que efectúa Earle Brown<sup>142</sup> (1926-2002) hacia una conceptualización absoluta de la partitura musical.



E. Brown, *December 1952*

*December 1952*, definida como un ‘equivalente musical de los móviles de Alexander Calder’<sup>143</sup> e incluida en la serie *Folio* (1952-1953), muestra el interés de este compositor por una representación simbólica y eminentemente abierta del signo musical. Esta obra

“...consists of a single sheet of card stock (...) on which are drawn a variety of lines and rectangles of different thicknesses and lengths. (...) The sheet may be placed on any of its four sides, and thus ‘read’ in four basic ways. *December 1952* is a truly graphic score in that nothing is specified. (...). His intention was ‘to have elements in space, space [being] an infinitude of directions from an infinitude of points in space (...) the score [being] a picture of this space at one instant, which must always be considered as unreal and / or transitory’<sup>144</sup>

<sup>140</sup> Morton Feldman, *Composing by Numbers: The Graphic Scores 1950-1967*, The Barton Workshop, James Fulkerson (dir.), registro discográfico, MODE 146, 2005.

<sup>141</sup> Según afirma Austin Clarkson en el subepígrafe ‘Interlude: Morton Feldman’s Graphic Scores’, en ‘Stefan Wolpe and Abstract Expressionism’, S. Johnson, *The New York schools...*, op. cit., pp. 75-112, pp. 91 y ss.

<sup>142</sup> Un paso no muy alejado del propio Morton Feldman, como bien nos cuenta Peter Vergo, ‘Earle Brown and Morton Feldman’, *The Music of Painting...*, op.cit., pp. 388-344.

<sup>143</sup> <http://www.earle-brown.org/bio.php>, consultado a 6 de mayo de 2011: ‘a musical equivalent to a Calder mobile’.

<sup>144</sup> David Nicholls, ‘Getting Rid of the Glue. The Music of the New York School’, S. Johnson, *The New York Schools...*, op. cit., pp. 17-56, p.33.

La partitura es así una representación plástica de ese espacio infinito en que cabe la posibilidad de una lectura musical en todo caso abierta.

### 1.3.2.2. Salto a Europa

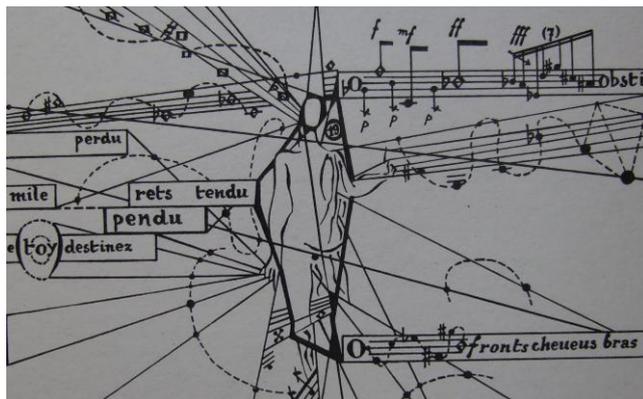
El trasunto europeo lo localizamos también en la creación de varios nombres que comienzan a indagar en estas posibilidades gráficas y plásticas de la partitura ya desde finales de los años cuarenta.

Progetto di un nuovo elemento scenografico; Supporto, oppure MOBILE sospeso, Semovente; il disegno s'interpreta di lontano; lo si lascia parlare - *scenografico* piano piece for David Tudor 4 disegno del 1949 adozione pianistica: 27.3.1959

S. Bussotti, *Piano piece for David Tudor* (1949)

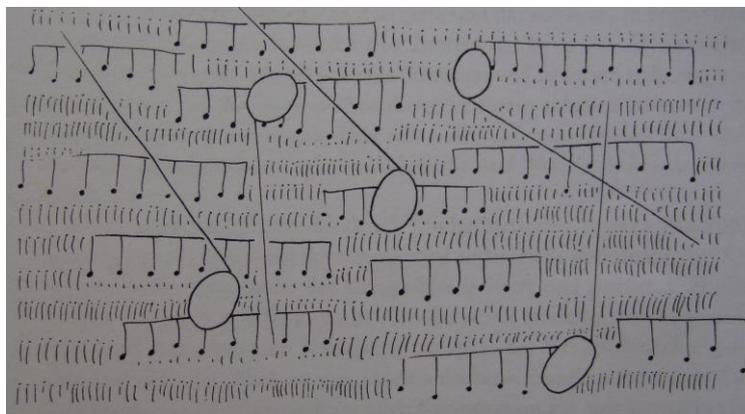
Así ocurre con Sylvano Bussotti (1931), creador italiano que tan pronto como a finales de esa década de los cuarenta entabla contacto con algunos de los miembros de la escuela de New York, como David Tudor, a quien dedica esta pieza, dibujada en 1949 con adaptación pianística de 1959 e incluida finalmente en *Oggetto amato. Mitologie danzate* (1975). Bussotti muestra en sus partituras una exaltación de la grafía musical que queda enlazada de manera poética con la propia conformación de los personajes de la acción, a través de la inclusión de su boceto en los apuntes de la partitura, como puede verse a continuación en la página octava –figura de más abajo– de *La Passion selon Sade, mystère de chambre avec tableaux vivants*, comenzada en New York en 1965 y concluida en Roma en 1966<sup>145</sup>.

<sup>145</sup> Aunque alejada de un planteamiento gráfico inscrito en esta línea plástica, es interesante destacar aquí, en cuanto a la convergencia interdisciplinaria que muestra, el ballet *Le Bal Miró. Mirò, l'uccello luce* (1981), con escenografía de Jacques Dupin a partir de los diseños de Joan Miró y con motivo de



S. Bussotti, *La Passion selon Sade* (1965-1966), pág. 8, frag.

Otra opción gráfica es la que elige Dieter Schnebel (1930), denominado según algunos autores como ‘el Cage alemán’: ‘Darin kann er so innig werden wie Schumann oder so schnebel’sch, wie Cage als Amerikaner cage’sch ist. Schnebel als deutscher Cage? Warum?, warum nicht?’<sup>146</sup>. En su serie *MO-NO. Musik zum Lesen* (1969) emplea esta amplitud notacional que también aparece claramente imbuida por el espíritu de la escuela de New York, visible en ejemplos como éste.



D. Schnebel, *Composition with three levels* (1969)<sup>147</sup>

Podríamos citar también aquí a compositores como Roman Haubenstock-Ramati (1919-1994)<sup>148</sup> o André Boucourechliev (1925-1997), ambos ejemplos

---

su participación en la Biennale di Venezia (1981), véase Carlos Franqui, Joan Miró, Sylvano Bussotti et al., *Miró. L'uccello luce. Bussotti, Venezia*, Edizioni La Biennale di Venezia, 1981.

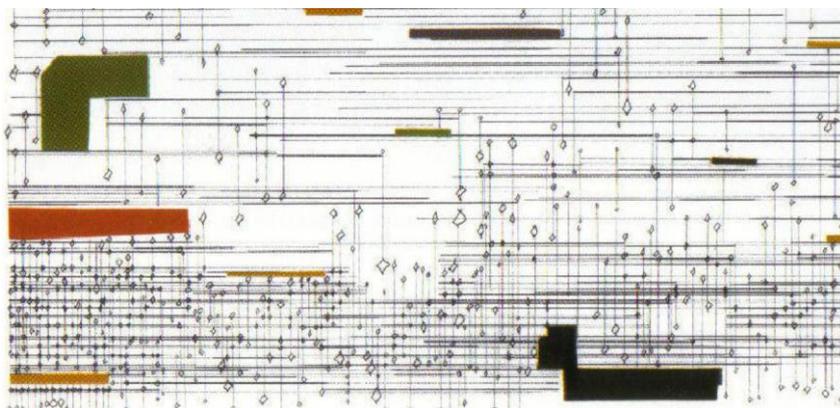
<sup>146</sup> Marianne Schroeder, ‘Ein deutscher Cage?’, Dieter Schnebel et al., *Schnebel 60*, Hofheim, Wolke Verlag, 1990, pp. 65-67, p. 67.

<sup>147</sup> Extraído de D. Schnebel et al., *Schnebel 60*, op. cit., p. 129.

<sup>148</sup> Este compositor será profesor de Mauricio Sotelo durante su etapa de formación en Viena a lo largo de los años ochenta.

paradigmáticos del grafismo musical, aunque con una intención musical más exacta como muestra la serie de indicaciones que acompaña a cada partitura<sup>149</sup>. En este sentido, la potencia gráfica es obvia pero queda supeditada a su ejecución musical, obviamente abierta, pero controlada de manera algo más precisa por el compositor.

Con la línea de horizonte situada siempre en la carga sígnica de la creación pictórica de Pablo Palazuelo, que será analizada más adelante, es también interesante acercarse a la figura de Nicola Cisternino (1957)<sup>150</sup>. Su aplicación de la denominada partitura icónica<sup>151</sup>, en un momento más cercano a la actualidad que los ejemplos ofrecidos hasta ahora, alcanza una lectura musical instalada en un dominio poético menos limitado por convencionalismos gráficos. Sus ‘dibujos sonoros’ –*graffiti sonori*– en los que color y forma adquieren un significado simbólico –y, aunque no de forma necesaria, musical– nos muestran un objeto artístico propuesto a partir de la partitura pero con un valor plástico que trasciende los límites de una posible ejecución musical, por otro lado sólo posible a través del uso de nuevas tecnologías en el caso de Cisternino.



N. Cisternino, *Riflessi informi* (1997)<sup>152</sup>

Aunque de origen argentino, Jorge Macchi (1943) presenta una actividad internacional notable y puede considerarse un autor sin limitaciones de procedencia. Este artista conceptual incluye el arte sonoro como parte de sus

<sup>149</sup> Así puede verse en *Jeux 2* (1965) para dos percusionistas de Haubenstock-Ramati (pp. 8-12 de la edición de la partitura) o en la serie *Archipel* (1967-1971) de Boucourechliev.

<sup>150</sup> Como pueda ocurrir con los cuadros musicales de Nicola Cisternino (1957), véanse sus *Graffiti Sonori*, publicados en La Spezia por Luna Editore en 1997.

<sup>151</sup> N. Cisternino, ‘La partitura icónica..., il gesto possibile. Dal tempo necessario alla necessità del tempo’, *Graffiti Sonori*, op. cit., pp. 110-119.

<sup>152</sup> Obra recogida en la referencia bibliográfica ya citada, N. Cisternino, *Graffiti sonori*, op. cit.

propuestas creativas, que se instalan en el dominio de la instalación audiovisual<sup>153</sup> y muestra una atracción considerable por la emulación y elaboración material de la representación simbólica musical, es decir de la partitura.

En su producción,

“La música misma está tomada por la tensión entre intención y accidente, dado que las notas surgen de una decisión que nada tiene que ver con las leyes de la composición; aún así, no podemos evitar buscarle un propósito y un sistema a esa música (...). Macchi se vale de la música casi como de un ready made cultural, como de un imán al que se adhieren estereotipos y atribuciones personales y colectivas”<sup>154</sup>

En esta cita, se comenta la instalación *Incidental Music* (1997)<sup>155</sup>, donde

“una enorme selección de historias de accidentes y hechos violentos, tomadas de la prensa popular, aparece pegada en tres grandes hojas de papel. Las historias están dispuestas en líneas rectas de modo tal que forman notaciones musicales”<sup>156</sup>

Esta emulación de la notación musical presenta en la obra de Macchi un horizonte más preciso aún en la pieza *Nocturno* (2000), donde la partitura alcanza un horizonte escultórico, en una plasmación notacional certera que adquiere una dimensión plástica evidente, que el autor explica así: ‘Es una imagen que tuve y enseguida la hice: puse la hoja sobre la pared y empecé a clavarla [con clavos

---

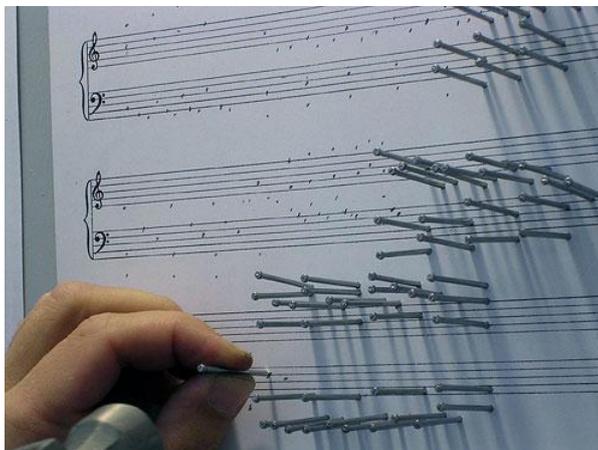
<sup>153</sup> Como queda explicado en Alberto Sánchez Balmisa, ‘La música del azar. Entrevista con Jorge Macchi. Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo’, Madrid, Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2008, pp. 294-303.

<sup>154</sup> Gabriel Pérez Barreiro, ‘Jorge Macchi. Anatomía da melancolía’, Catálogo de la muestra monográfica titulada *Jorge Macchi*, Santander Cultural, Porto Alegre, Brasil, Bienal del Mercosur, 2007. <http://jorgemacchi.com/cast/tex10.htm>, consultado a 6 de mayo de 2011.

<sup>155</sup> Que el autor explica así: ‘Tres páginas de partituras aparentemente vacías cuelgan de la pared. Parecen ser ampliaciones de las páginas regulares ya que su tamaño es 230 x 150 cm. De hecho las líneas de los pentagramas están conformadas por textos de noticias sacadas de diferentes periódicos locales (Londres) y pegadas sobre el papel siguiendo el orden de las líneas. Las noticias se refieren a accidentes y asesinatos que tienen como protagonistas a gente común. Entre las noticias y actuando como separador hay un espacio en blanco de 1 cm aproximadamente. Una pieza musical es compuesta a partir de estos espacios o puntos. Los sonidos son MI, SOL, SI, RE, FA, de acuerdo a la clave de sol y a la línea en donde los espacios se encuentran. La duración de los sonidos depende de la distancia entre los espacios. La pieza, elaborada según estas premisas, puede ser escuchada a través de auriculares que cuelgan desde el techo en frente de las partituras’, Texto del autor, <http://jorgemacchi.com/cast/obra16.htm>, consultado a 6 de mayo de 2011.

<sup>156</sup> Pérez Barreiro, ‘Jorge Macchi...’, op. cit.

reales] en el lugar donde irían las notas en el *Nocturno* [nº 1] de Satie. La distribución de las notas es la mano derecha, la melodía del *Nocturno*<sup>157</sup>.



J. Macchi, *Nocturno. Variación sobre el Nocturno nº 1 de Erik Satie* (2004)

No acaban aquí los ejemplos en los que la partitura alcanza dimensión espacial. Así, puede también observarse la intervención en una de las salas del centro Artium Vitoria en la exposición *Agitar antes de usar*<sup>158</sup>, la obra *5 notas* (2007-2008), una hoja de papel pautado atravesada por cinco cables que la sostienen a varios metros de altura.

### 1.3.2.3. El caso español. Joan Brossa

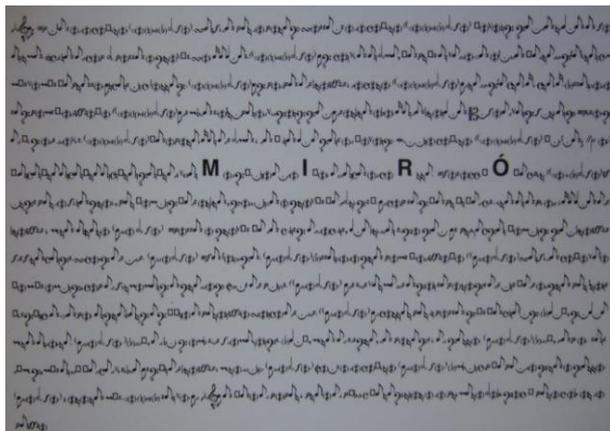
En nuestro país, los miembros de la Generación del 51, de nuevo, protagonizan la absorción de estos procedimientos gráficos, notacionales y, finalmente, plásticos, relacionados todos ellos, como ha quedado ya anotado, con una apertura conceptual de las posibilidades interpretativas de una ‘escritura’ musical dada.

En este sentido, es preciso subrayar el papel de autores como Ramón Barce (1928-2008) o Josep M<sup>a</sup> Mestres-Quadreny (1929), entre otros, que se inscriben en esta tendencia creativa ya durante los años sesenta y setenta. En el caso del primero, es la indagación en las posibilidades de la rememoración musical aleatoria y la

<sup>157</sup> En Violeta Wenschelbaum, ‘El movimiento mínimo’, revista Teatro Colón, Buenos Aires, septiembre, 2001, consultado en <http://jorgemacchi.com/cast/tex09.htm>, consultado a 6 de mayo de 2011. La imagen que se ofrece es de una versión posterior, aunque muy relacionada en el resultado final con esta que comenta en la cita el autor bonaerense.

<sup>158</sup> Celebrada entre marzo y mayo de 2008 en este centro de arte vasco, véase VV.AA. *Agitar antes de usar*, Catálogo de exposición, Vitoria, ARTIUM, 2008.

posibilidad de que las grafías puedan reactivar ese recuerdo ‘progresivamente más borroso de un elemento inicial’<sup>159</sup> la que lleva a sintetizar y abocetar el gesto gráfico musical<sup>160</sup>; en el caso del segundo, es la poesía visual y el contacto con el arte conceptual de los años sesenta en Barcelona, a través, fundamentalmente, de autores como Joan Brossa, lo que le conduce a la confección de partituras visuales<sup>161</sup> y representaciones simbólicas no convencionales, tales como ésta,



J. M.<sup>a</sup> Mestres Quadreny, *Homenatge a l'amic* (1993)<sup>162</sup>

Aquí, la linealidad musical acoge en papel discursivo que recordaremos cuando nos introduzcamos en los *Cantorales* de Pablo Palazuelo.

En este recorrido es ineludible citar al menos la figura de Jesús Villa-Rojo como compositor, intérprete e investigador en cuanto a las posibilidades de la notación musical, aunque siempre indicada para su posterior interpretación, es decir, con una dedicación expresa a las posibilidades reales de la interpretación sonora<sup>163</sup>.

También podríamos hablar aquí de las experimentaciones gráficas de la primera etapa creativa de Francisco Guerrero (1951-1997), imbuido de la creación de Villa Rojo y de la corriente conceptual a la que tuvo acceso a raíz de su

<sup>159</sup> Juan Francisco de Dios Hernández, *Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2008, p. 294.

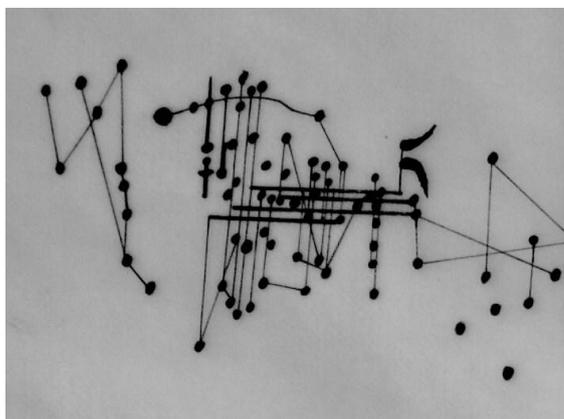
<sup>160</sup> Como ocurre en *Siala* y en el proceso de conceptualización hasta la *Noventa síntesis* (1964-1967).

<sup>161</sup> Este compositor catalán (Manresa, 1929) comienza sus primeras audacias en el terreno de las nuevas grafías musicales con su *Suite Bufa* (1966), véase Jaume Maymó (ed.), *Josep M. Mestre Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Fundació Joan Brossa, 2010.

<sup>162</sup> Recogido en J. Maymó (ed.), *Josep M. Mestres Quadreny...*, op. cit., p. 267.

<sup>163</sup> Como ocurre con los ejemplos que el compositor muestra en la sección ‘Pedagogía e interpretación’ de su *Notación...*, op. cit., pp. 342 y ss.

participación en los Encuentros de Pamplona de 1972. Así, podríamos situar *Un poème batteur* (1972), obra para percusión dedicada al poeta Rafael Guillén (1933) en la que aparecen gestos instrumentales con una carga gráfica y poética inaudita y aún poco conocida según la literatura que sobre este compositor se ha publicado<sup>164</sup>.



F. Guerrero, *Un poème batteur* (1972), frag.

Pero sin duda, uno de los casos más interesantes en cuanto a la adopción de la partitura musical como objeto artístico es el que nos ofrece Joan Brossa (1919-1998). Este artista, que ya ha surgido varias veces a lo largo de nuestro discurso, muestra un ‘itinerario lírico’<sup>165</sup> complejo en cuanto a la diversidad técnica, las implicaciones conceptuales y la profunda convicción interdisciplinar que domina su trabajo<sup>166</sup>. Su poesía visual, que es la que más interesa en relación con la línea discursiva que se está desarrollando en torno a la partitura acogida como objeto artístico, es sólo una de las manifestaciones de su práctica artística, que incluye propuestas escénicas ‘post teatrales’ –denominadas ‘acción escénica’– y

<sup>164</sup> La única referencia al respecto la ofrece el autor de este trabajo, Pedro Ordóñez Eslava, ‘Un poema de Francisco Guerrero, música para Rafael Guillén’, en el marco del ciclo *Galería de Músicos andaluces*, Cátedra Manuel de Falla, Centro de Cultura Contemporánea, Universidad de Granada, mayo, 2010, registrado en DVD.

<sup>165</sup> Así lo define Glòria Bordons, ‘Un doble itinerario lírico de correspondencias’, Chema Madoz / Joan Brossa, *Fotopoemario*, Madrid, La Fábrica, 2003, pp. 7-12, p. 7.

<sup>166</sup> Como puede observarse en la larga lista de colaboraciones realizadas con artistas como Pere Portabella, Josep M<sup>a</sup> Mestres-Quadreny y Carles Santos en el film *No compteu amb els dits* (1967) o con Tàpies y el mismo compositor en la obra *Cop de Poma* (1961) ya citada en este trabajo, entre otras muchas. La relación con el compositor Mestres Quadreny es amplia y muy fructífera desde comienzos de los años sesenta: en 1964 estrena *Concert en tres temps per a representar* con su música, dos años más tarde, estrena en Burdeos *Suite bufa*, en 1978, *L’armari en el mar*, entre otras. Véase María Luisa Borràs et al., *Joan Brossa, poeta de l’imatge*, Catálogo de Exposición, Barcelona, Fundación Joan Brossa, 2005.

*happening*<sup>167</sup>, así como creación estrictamente poética-textual<sup>168</sup> y sus conocidos como ‘poemas objeto’, ‘libros de artista’ colectivos o instalaciones<sup>169</sup>.

El posicionamiento de Brossa frente a cualquier disciplinar artística era abierto y empático, algo que puede observarse en sus ‘libros de artista’, como nos cuenta Glòria Bordons:

“Para Brossa, la principal motivación para hacer una colaboración con un artista era la de tener una sintonía con él. De estar, en cierto modo, trabajando en líneas paralelas. Brossa no concebía este tipo de trabajo conjunto como la ilustración del poema, o la escritura a partir de la pintura (...) sino como una convergencia de pensamiento expresada en dos lenguajes distintos”<sup>170</sup>

A partir de esta concepción holística e integradora de las artes, un ‘afán de transgredir fronteras entre las artes [que] fue, en la década de los años sesenta y setenta, la obsesión de un conjunto de artistas’<sup>171</sup>, Brossa propone, en lo que a su poesía visual se refiere, una ‘equiparación de la poesía a la vida, la actitud ética que asume el poeta ante la sociedad, la intuición como lucidez del subconsciente, la reflexión sobre el lenguaje como parte integrante de la realidad material’<sup>172</sup>.

La grafía musical aparece en la poesía visual de Brossa como un código que adquiere un valor poético trascendente, al igual que ocurre con el signo lingüístico: ‘La poesía visual de Brossa juega con el impacto y la manipulación de una imagen,

---

<sup>167</sup> Del que es considerado pionero en España, puesto que ‘ya en la década de los cuarenta, concibió sus primeras piezas y acciones post teatrales’, José Antonio Sánchez, ‘Teatro y artes del cuerpo’, José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla y la Mancha, 2006, pp. 57-102, p. 89.

<sup>168</sup> *Fogall de sonets* (1943-1948), *Avanç i escampall* (1953-1959), entre otras colecciones, analizada por Pere Gimferrer, ‘Temas y procedimientos en la poesía de Joan Brossa’, Victoria Combalía, João Cabral de Melo et al., *Joan Brossa 1941-1991*, Catálogo de Exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, pp. 47-51.

<sup>169</sup> Sobre éstas últimas puede consultarse Joan Brossa, Victoria Combalía y Pilar Palomar, *Joan Brossa. Poemas visuales – poemas objeto - instalaciones*, Catálogo de Exposición, Oviedo, Caja de Asturias, 1997.

<sup>170</sup> Glòria Bordons / Sergio González Valenzuela, ‘Un encuentro poético entre dos mundos’, Juan Manuel Bonet, Glòria Bordons et al., *Joan Brossa, desde Barcelona al Nuevo Mundo*, Catálogo de Exposición, Barcelona, Institut Ramon Llull y Fundación Joan Brossa, 2005, pp. 21-36, p. 31.

<sup>171</sup> María Lluïsa Borràs, ‘Joan Brossa, poeta de la imatge’, M<sup>a</sup>. Lluïsa Borràs, *Joan Brossa...*, op. cit., p. 65.

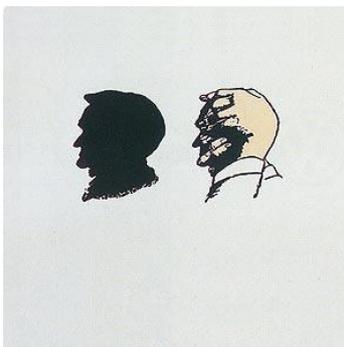
<sup>172</sup> Pilar Parcerisas, ‘Joan Brossa. Poesía a ras de tierra’, Juan Manuel Bonet, Josep Salvador et al., *Poesía Visual. Joan Brossa*, Catálogo de Exposición, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern, 1997, pp. 18-27, p. 18.

sea ésta una o varias letras o bien imágenes extraídas de un repertorio ya existente'<sup>173</sup>.

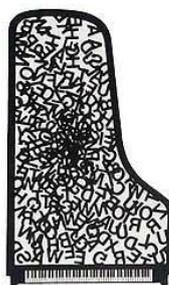


Joan Brossa / Chema Madoz, s/t, *Fotopoemario* (2003)

Así ocurre con esta ‘carta celeste donde danzan diversas notas musicales’<sup>174</sup> que aparece recogida en el libro *Fotopoemario* –creado en colaboración con el fotógrafo Chema Madoz– junto al poema *Suceso*: Un abogado resultó malherido ayer / por la tarde cuando le cayó encima / un trozo de la cornisa del Palacio de Justicia<sup>175</sup>. El objeto gráfico musical es aquí integrado en un lenguaje sígnico más amplio que aparece además trascendido por la ironía y el humor también característico del poema brossiano, como puede observarse en las siguientes imágenes:



J. Brossa, *Poema visual* (1982)



*Piano* (1982)



*Poema visual* (1988)<sup>176</sup>

<sup>173</sup> Victoria Combalía, ‘Joan Brossa o aún la utopía’, J. Brossa et al., *Joan Brossa...*, op. cit., pp. 10-19, p. 14.

<sup>174</sup> G. Bordons, ‘Un doblo itinerario...’, op. cit., p. 11.

<sup>175</sup> Brossa/Madoz, *Fotopoemario*, op. cit., pp. 64-66.

<sup>176</sup> Reproducidas desde la web de la Fundación Joan Brossa, [www.joanbrossa.org](http://www.joanbrossa.org), consultada a fecha 5 de abril de 2011.

## **2. Interdisciplinariedad en la creación musical de Mauricio Sotelo entre 2003 y 2007**

### **2.1. Introducción**

### **2.2. Análisis bibliográfico**

### **2.3. Trayectoria biográfica**

### **2.4. La obra musical de Mauricio Sotelo hasta 2003: rasgos estilísticos y estéticos principales**

### **2.5. Comentario analítico de las obras objeto de estudio**

### **2.6. Consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas**

### **2.7. La propuesta plástica de Sean Scully**

### **2.8. Mauricio Sotelo y Sean Scully. Análisis de un vínculo interdisciplinar**



## **2. Interdisciplinariedad en la creación musical de Mauricio Sotelo entre 2003 y 2007**

### **2.1. Introducción**

Tras el capítulo inicial recién concluido, en el que se ha definido el marco teórico de este trabajo y se han acotado algunas de sus posibilidades en la producción musical contemporánea, se trata ahora precisamente de indagar de forma detenida el planteamiento conceptual y musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú; el estudio de estos dos compositores nos servirá para completar la línea argumental ya iniciada y para ejemplificar de manera clara la hipótesis de trabajo planteada.

La voz de Mauricio Sotelo se ha hecho oír en el ámbito nacional y ha alcanzado una relevancia notable también en el marco internacional a raíz de su perfeccionamiento como compositor en Viena y posterior difusión en el ámbito centroeuropeo. Su trayectoria, como veremos, muestra con claridad varios pilares conceptuales y estilísticos específicos que serán analizados con detenimiento.

Para ello partiremos de un perfil biográfico del compositor, desde sus inicios formativos en Madrid hasta su vuelta a la capital española tras un largo periodo de aprendizaje, proyección y consolidación internacional. En ella dedicaré una atención esencial a los años en que escribe las obras escogidas como ejemplos de la convergencia interdisciplinar aludida.

Luego de exponer este necesario contexto biográfico, vendrá una amplia sección dedicada al análisis de la obra de Mauricio Sotelo, de su catálogo creativo

hasta la actualidad, así como de su planteamiento conceptual y estético, con el que establecer de forma exacta cuáles son los resortes de su lenguaje musical concebido de manera holística. En este análisis nos detendremos de manera precisa sobre varias piezas; se trata de cuatro/cinco composiciones inspiradas en la figura del pintor Sean Scully y a él dedicadas y que servirán como paradigmas de los resortes conceptuales y compositivos expuestos.

Asimismo, y tras realizar una pertinente exposición de las claves poéticas y técnicas de este pintor, será nuestro objetivo analizar la relación que une a estos dos creadores y observar las posibilidades de un estudio con el que establecer un vínculo interdisciplinar.

La relación que puede establecerse entre Mauricio Sotelo y Sean Scully no debe entenderse como una forma de traslación directa, de una traducción física de los colores y matices plásticos al ámbito sonoro. No es obviamente una traslación de las vibraciones cromáticas a las sonoras: no es una traducción. Veremos cómo esto puede realizarse efectivamente y en qué medida puede hablarse de una relación interdisciplinar, en qué grado se pueden emparentar, vincular, relacionar y finalmente comparar las propuestas sintácticas de artistas instalados en disciplinas distintas. Para ello se establecerán diversas categorías que inciden en la dimensión temporal interna de la obra, entre otras, a través de las que calibrar las distintas cualidades de la presencia catálogo de Sean Scully en una trayectoria creativa compleja, la de Sotelo, para definir con ello si es posible una ‘semiosfera’ propia construida por ambos, en el equilibrio entre la *notion de choix* y la *notion de pouvoir* en el sentido que les otorga Jean-Jacques Nattiez<sup>1</sup>.

Es preciso también notar que, de forma más acentuada que en el próximo capítulo dedicado a la obra de José María Sánchez-Verdú –en la que también existirá un breve excursu poético– ahondaré en este momento en la estrecha relación personal y artística que mantiene el compositor madrileño con la creación lírica y, más concretamente, con el poeta José Ángel Valente. Se trata en este caso de un vínculo que se observa como pilar esencial en la construcción del aparato

---

<sup>1</sup> Ambas expresiones en francés han sido utilizadas por Jean-Jacques Nattiez en una aplicación personal efectuada desde la sociología contemporánea. La única referencia localizada hasta ahora es su seminario ‘Principes, concepts et méthodes d’une musicologie générale dans le cadre de la sémiologie’ impartido entre el 21 de octubre y el 8 de diciembre de 2008 en el marco de actividades propuestas por el Observatoire Musical Français en París. Notas del Seminario recogidas por el autor

teórico y estético de Sotelo, a partir de un dominio compartido por ambos creadores, dominio en el que el silencio, la tradición oral, el flamenco y la memoria son siempre horizontes hacia los que dirigir la mirada.

## 2.2. Trayectoria biográfica

El *cursus vitae* de Mauricio Sotelo aparece definido por la década larga que vivió en Viena, un tiempo en el que mantuvo contacto con ‘una tradición viva y multiforme que subvierte el tímido fundamento anterior y provoca una intensísima reflexión acerca de la primera trayectoria que ha de trazar en su camino creador’<sup>2</sup>. Así, es preciso observar tres etapas en el decurso biográfico del compositor Mauricio Sotelo, según sus inicios formativos en Madrid, su largo periodo en la capital vienesa y la vuelta a España a principios de los años noventa.

La vida de Mauricio Sotelo está indefectiblemente ligada a su interés y atracción constante por la interpretación y la creación musicales. Nacido en Madrid en octubre de 1961, pronto comenzó su formación, primero de forma autodidacta, en torno a la guitarra, y luego en el Real Conservatorio Superior de Música de la capital española. Aquí tuvo la oportunidad de establecer un primer contacto con una enseñanza musical académica y reglada, aunque poco relevante en su posterior devenir biográfico. En éste, obtendría una mayor significación su larga y decisiva estancia en la ciudad de Viena, donde se traslada tan pronto como en 1979, es decir, con dieciocho años, puesto que ‘se sentía demasiado joven (...) para someterse a un solo profesor’<sup>3</sup>; su objetivo era ‘componer y experimentaba la necesidad de profundizar en la tradición musical vienesa: Haydn, Mozart, Schubert, el clasicismo, el expresionismo’<sup>4</sup>. En la Universität für Musik de esta ciudad inicia el perfeccionamiento de sus estudios musicales. Cuatro años más tarde, tras completar

---

<sup>2</sup> G. Gan, *Mauricio Sotelo. Música extremada*, Las Palmas de Gran Canarias, XXIV Festival de Música de Canarias, 2008, p. 23.

<sup>3</sup> J. Shintani, ‘Entre el recuerdo y la imaginación. El compositor Mauricio Sotelo’, Mauricio Sotelo, *De amore, una maschera di Cenere*, libreto de Peter Mussbach y música de Mauricio Sotelo, traducción del libreto original en alemán para el estreno absoluto de esta pieza en la Biennale de Munich de 1999, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

los cursos con Dieter Kaufmann<sup>5</sup> entre otros, conseguirá ser admitido en la Cátedra de Composición de Francis Burt<sup>6</sup> y, de manera decisiva en su trayectoria, en los seminarios de Roman Haubenstock-Ramati<sup>7</sup>, para concluir sus estudios en 1987 con el mayor reconocimiento académico.

Durante estos años vieneses, que continuarían hasta 1992, Sotelo estudia y se acerca a la creación de algunos de las voces más significativas de la segunda mitad del pasado siglo, algo a lo que podía tener un mejor acceso en una capital centroeuropea, obviamente. De hecho, como muestra además de su ya notable atracción por la interpretación, contribuye de manera decisiva y junto a Beat Furrer<sup>8</sup> al nacimiento de la Societé de l'Art acoustique, conocida más tarde como Klangforum Wien; este conjunto instrumental es determinante en la promoción y difusión de la música contemporánea en Europa Occidental y a través de él y del estrecho vínculo que Sotelo establece, el compositor amplía su experiencia interpretativa y el conocimiento de autores poco conocidos aún en ese momento, algo esencial en la construcción de su acervo técnico y musical.

De esta manera, los años en Viena no sólo los emplea en profundizar y perfeccionar su formación compositiva sino que también son notablemente provechosos en lo que al estreno y difusión de sus propias obras se refiere, como ocurre con *...et l'avare silence* (1988), obra finalista del Premio de Composición de la Sociedad General Española de Autores y Editores y seleccionada por el Ensemble Modern o el propio *Trio basso* (1988-1989), estrenado por miembros del Klangforum Wien.

En una última etapa de su estancia en Viena, Mauricio Sotelo entabla contacto con un compositor que ejerce, hoy con mayor fuerza si cabe, una influencia decisiva en su planteamiento creativo: Luigi Nono. Según afirma Sotelo,

“Quería ejercitarme con él en las claves de la composición musical, pero él hablaba de cosas alocadas que nunca pude entender. No obstante, lo que él decía me impresionaba. Me parecía que no tenía

<sup>5</sup> Compositor vienés nacido en 1941 dedicado a la formación y experimentación en el ámbito de la creación electroacústica, [http://presence.or.at/kuk/cur/dieter\\_d.htm](http://presence.or.at/kuk/cur/dieter_d.htm), consultada a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>6</sup> Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal, p. 228.

<sup>7</sup> Una de las últimas referencias sobre este compositor es Ewa Kowalska-Zajac, *Oblicza awangardy: Roman Haubenstock-Ramati*, Łodzi, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczow, 2000.

<sup>8</sup> Visítase <http://www.baerenreiter.com/html/zeitgen/furrer/furrer.htm>, consultada a 6 de mayo de 2011.

nada que ver con la música, mas con el paso del tiempo se me revelaron sus claves. De repente tuve la revelación de lo que debía hacer”<sup>9</sup>

Tras sólo algunos breves encuentros poco antes de la desaparición del compositor italiano, el autor madrileño gira su mirada hacia cuestiones que hasta ese momento le habían pasado inadvertidas y amplía el horizonte sonoro de su concepción musical. Aunque será comentado más detenidamente en la sección dedicada al aparato teórico soteliano, es necesario expresar aquí, en orden a la pertinencia biográfica, la relevancia que obtiene este vínculo con el maestro veneciano y las derivaciones que provoca en la composición del madrileño, puesto que tanto el giro a la tradición musical del flamenco como la concentración en los conceptos memoria, silencio y escucha, entre otros, vienen provocados directamente por esta relación con Luigi Nono, como nos dice el propio Sotelo:

“Recordé entonces cómo en mis conversaciones con Nono en el invierno de 1989 en el Wissenschaftskolleg de Berlín, éste acentuaba de forma obsesiva su interés por el arte de la memoria y la tradición oral, y me recomendaba vivamente el estudio del cante jondo andaluz como muestra de una singular arquitectura de la memoria”<sup>10</sup>

En otra línea, el compositor madrileño afirma, en cuanto al legado que obtiene del veneciano,

“En la última época, después del *Cuarteto de cuerdas*, en Luigi Nono ya no hay el *sí* y el *no*, sino el sonido con la expresión de todas sus posibilidades: desde lo más sutil, hasta lo más afectivo. De mis conversaciones y análisis de la música de Nono he aprendido una cosa importante: la *necesidad del riesgo*, o sea, la necesidad de no asegurar estructuras formales. Eso es lo que maravilla de la música de Nono, y es una de las herencias de su pensamiento”<sup>11</sup>

A él además tiene dedicadas casi una decena de piezas, desde *Nel suono indicibile – a Luigi Nono* (1989-1990) a *Cripta. Música para Luigi Nono* (2009), entre otras. Además, Sotelo ha publicado varios textos sobre la figura del

---

<sup>9</sup> Así se expresa el propio Sotelo según aparece recogido en Joyce Shintani, ‘Entre el recuerdo...’, op. cit., p. 28.

<sup>10</sup> Mauricio Sotelo, ‘Sonetos del amor oscuro Cripta sonora para Luigi Nono’, Programa General, LIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Granada, 2005, p. 8

<sup>11</sup> Enrique Moya/Mauricio Sotelo, ‘Mauricio Sotelo, la necesidad del riesgo’, *Scherzo*, 53, abril (1991), pp. 111-113, p. 111.

compositor italiano y su definición conceptual<sup>12</sup>, textos que serán comentados más adelante.

A su vuelta a España en 1992, Sotelo, con una trayectoria internacional que comenzaba ya a consolidarse, se dedica a la docencia y la composición de pleno. A las tres ediciones de los Cursos del Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares donde interviene entre 1993 y 1995, hay que sumar su relación con los Cursos de Composición del Festival Internacional de Órgano de León, conocidos como Cursos de Villafranca del Bierzo –localidad donde se realizan al amparo de Cristóbal Halffter–; o, más recientemente, con la Cátedra de Composición Manuel de Falla de Cádiz –que dirigió en su edición de 2007– o el Curso de Composición del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, en 2009.

A esta labor docente, hay que sumar, obviamente, una prolija actividad creativa que le ha llevado a ampliar de manera notable su catálogo. En 1993 estrena sus *Tenebræ Responsoria*, encargo de la XXXII Semana de Música Religiosa de Cuenca, pieza que le da voz en el circuito español y que muestra lo que será una constante en su posterior devenir creativo, el uso del cante flamenco como fuente de inspiración y composición.

De esta última etapa biográfica en España que llega hasta hoy, es preciso destacar el encuentro con el poeta José Ángel Valente, cuyo planteamiento será comentado más adelante. Como afirma el compositor:

“El año 1989 está marcado en los surcos de mi memoria (...) por la lectura de la obra poética de José Ángel Valente, que paulatinamente se me fue revelando como un espacio absolutamente musical”<sup>13</sup>.

Años más tarde se efectuó el encuentro:

“El primer contacto tuvo lugar en 1993 y fue telefónico: transcurridos unos larguísimos primeros minutos llenos de apenas dos palabras, Valente, entusiasmado, afirmó que finalmente un músico percibía en su poesía una vibración sonora. Hablamos entonces de la naturaleza radicalmente musical de su poesía, de la Escucha, la Memoria y de Giordano Bruno. (...) Era el principio de la aventura de nuestro *Teatro*

<sup>12</sup> ‘El espacio de la escucha’, *Sibila*, 6 (1997), pp. 49-51, ‘Luigi Nono o el dominio de los infiniti possibili’, *Quodlibet*, 7 (1997), pp. 22-31, y ‘Memoriæ’, *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1 (2001), Granada, Patronato Municipal Huerta de San Vicente, pp. 52-59.

<sup>13</sup> Mauricio Sotelo, ‘Se oye tan solo una infinita escucha’, en M. Sotelo, *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente*, texto de grabación discográfica, Madrid, Círculo de Lectores, 2003, pp. 9-11, p. 9.

*de la Memoria* y, debo decirlo aquí, de una gran amistad”<sup>14</sup>

De este contacto surge una estrecha relación personal y profesional que aparece ineludible en la obra de Sotelo –fundamentalmente entre 1994 y 2000– y que posibilita un análisis no sólo comparativo sino musical y poético en cuanto a las influencias que pueden rastrearse en la producción de ambos creadores; esta relación será analizada a partir del comentario de la pieza *Memoriæ* (1994), esencial en la trayectoria creativa del compositor aunque anterior al arco cronológico en el que se instalan las obras objeto de estudio en la tesis doctoral que se presenta.

Desde el cambio de siglo, el compositor madrileño ha adquirido un papel protagonista en la historia reciente de la creación musical contemporánea española, algo que fue confirmado en 2001 con la consecución del Premio Nacional de Música.

### **2.3. Análisis bibliográfico**

Sobre la figura compositiva de Mauricio Sotelo existe una corta aunque muy significativa bibliografía: corta porque no son demasiadas las referencias que aluden a él de manera directa; significativa porque aparece en aquellos volúmenes dedicados al estudio de la creación musical contemporánea en España, que aún son pocos en relación con otras latitudes, como ya se ha visto en la sección dedicada al estado general de la cuestión.

De esta forma, la primera referencia, imprescindible para la definición precisa de la trayectoria biográfica de Mauricio Sotelo, es la voz que Belén Pérez Castillo realiza sobre él para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>15</sup>. En ella describe la musicóloga madrileña las distintas etapas en las que puede dividirse esta trayectoria, división que se ha tenido muy en cuenta para la realización del *cursus vitæ* del compositor; asimismo, también se ofrece uno de los primeros análisis en castellano de su obra, en la que las figuras de Roman Haubenstock-Ramati –de quien fue alumno en Viena–, Luigi Nono –con quien efectuó varios encuentros durante los últimos años de la vida del creador

---

<sup>14</sup> Sotelo, *Si después de morir...*, op. cit., p. 10.

<sup>15</sup> La referencia completa es Belén Pérez Castillo, ‘Sotelo Cancino, Mauricio’, en Emilio Casares (ed.), *DMEH*, vol. VII, pp. 36-39.

veneciano–, Enrique Morente –primer cantaor con quien trabajó en *Tenebra Responsoría* (1992-1993)– o José Ángel Valente –poeta con el que también mantuvo una estrecha relación personal y cuyos textos aparecen de forma recurrente en el catálogo soteliano–, destacan de manera preeminente. El mundo flamenco es sin duda uno de los temas recurrentes en esta entrada de Pérez Castillo, así:

“Sotelo profundizó su investigación en este género [flamenco], que relaciona con los procedimientos de las últimas obras de Nono, en las que desaparece paulatinamente la notación y se hace más importante el trabajo directo con el intérprete. (...) Frente a las partituras alejadas de la percepción y de la realidad acústica, Sotelo propone una reflexión sobre la escucha y la memoria. (...) en la voz del cantaor, una nota es como un abismo abierto, y por ello, a la manera de un escultor, trata de penetrar en la memoria del cantaor y moldear su VOZ”<sup>16</sup>

Son repetidas las alusiones al ‘mundo flamenco’ en el texto de Pérez Castillo y serán analizadas en la sección dedicada a la presencia de esta tradición oral en la música de Sotelo<sup>17</sup>. Es interesante también destacar el énfasis que pone la autora en el timbre como material musical y la interpretación como proceso vivo a partir de un ‘permanente diálogo con los intérpretes y una continua búsqueda de nuevas posibilidades sonoras de los instrumentos que afecta a sus formas de emisión, al análisis de su tímbrica y a su amalgama con otros instrumentos’<sup>18</sup>. Estas indagaciones tímbricas que inciden de forma directa en el resultado sonoro serán también objeto de comentario en la sección dedicada al análisis de los resortes lingüísticos de la propuesta musical de Sotelo<sup>19</sup>.

La segunda es la que ofrece Tomás Marco en *La creación musical en el siglo XXI*.<sup>20</sup> En este ciclo de lecturas impartidas dentro del programa *Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI*<sup>21</sup>, el compositor analiza las que para él son las direcciones que ha tomado la creación musical desde las vanguardias post-bélicas hasta hoy. La alusión a Mauricio Sotelo aparece en la sección ‘Flamenco’ del capítulo ‘Interculturalidad y fusión. Deseos y realidades’<sup>22</sup>. Ya el hecho de incluir la

<sup>16</sup> B. Pérez Castillo, ‘Sotelo...’, op. cit., p. 37.

<sup>17</sup> En el subepígrafe 2.6.2.2., exactamente.

<sup>18</sup> B. Pérez Castillo, ‘Sotelo...’, op. cit., p. 39.

<sup>19</sup> En la sección 2.6.1., exactamente.

<sup>20</sup> Navarra, Universidad Pública de Navarra – Cátedra Jorge Oteiza, 2007.

<sup>21</sup> Realizadas en la primavera de 2007.

<sup>22</sup> T. Marco, *La creación musical...*, op. cit., pp. 119-151.

producción del compositor madrileño en un capítulo titulado de esta forma implica una consideración sesgada de las posibilidades de su obra. Los propios conceptos de interculturalidad y fusión son discutibles y, de hecho, serán objeto de comentario en el último apartado de este trabajo. Pero si nos fijamos en lo que Marco afirma en cuanto a la observación de aquellas obras en las que Sotelo utiliza cantaor flamenco,

“Por ahora, los intentos chocan con la complejidad de la vanguardia escrita frente a la música no escrita (y que por tanto no leen) de los flamencos, con lo que las propuestas son más yuxtaposiciones que fusiones. De hecho, la editorial de Sotelo da una alternativa para voz de contralto a algunos solistas flamencos, lo que no es ni mucho menos lo mismo”<sup>23</sup>

Antes de comentar este texto, viene a colación extractar lo que Jorge Fernández Guerra afirma, acerca precisamente de esta confrontación de lo oral y lo escrito, en sus notas al programa del estreno de *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono* del propio Sotelo:

“La escritura y la tradición oral son formas diferentes de transmisión del legado cultural y su interacción no resulta fácil debido a la disparidad de sus disciplinas respectivas; pero la ambición de ensamblarlas, de cotejarlas, de hacerlas marchar, al menos, en una misma dirección denota una nostalgia de reconciliación entre el pasado y el presente que parece proyectada hacia un futuro que se nos escapa por la limitación de la vida humana”<sup>24</sup>

La posibilidad de su marcha paralela que observa Fernández Guerra no es compartida por Marco. De su texto puede extractarse, en primer lugar, lo poco preciso de afirmar que ‘los flamencos’ –expresión también que habría que definir muy detenidamente– ‘no leen’, por tanto, no pueden interpretar una partitura. En este sentido, es muy interesante acudir a lo que el propio Sotelo afirma acerca de su pieza *Como llora el viento...* (2008) para guitarra y orquesta en relación con la formación de José Manuel Cañizares, guitarrista flamenco, solista encargado del

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133.

<sup>24</sup> Jorge F. Guerra, ‘La trascendencia de la memoria’, *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono* (2005), Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2005.

estreno de esta pieza en el XXIV Festival de Música de Canarias y músico formado en la lectura e interpretación del repertorio guitarrístico académico<sup>25</sup>.

Por otro lado, Marco alude también a la posibilidad de que una voz de contralto interprete la sección dedicada a cantaora en algunas de las piezas que integran este tipo de voz. Efectivamente, se ofrece esta opción, aunque cae por su propio peso al observar la partitura, que exige al intérprete amplias secciones de improvisación sobre el cante flamenco, lo que supone una formación específica en su calidad, timbre y técnica, algo que no se encuentra en la formación convencional de un/a intérprete contralto.

El propio autor parece contradecir su evaluación de la obra de Sotelo en un texto más reciente en el que introduce el estreno de *La guitarra: la mémoire incendiée* (2009-2010) en su versión para guitarra flamenca y cuarteto de cuerda, en el marco del Festival MusicadHoy: ‘El fruto de esa experiencia común, a la que se sumaron los miembros del Cuarteto Diotima [intérpretes en el estreno], es esta obra que pivota sobre lo que ellos han llamado ‘el aire de Jerez’, que crea la tensión entre las texturas sonoras. Una estructura formal muy clara y equilibrada, llena de proporciones y relaciones simbólicas numeradas, como una metáfora de una andadura indivisible<sup>26</sup>; más adelante en el mismo texto, esta vez en relación con la obra *Alter Klang* (2010), también en estreno absoluto:

“... si miramos atentamente las líneas tienen una sinuosidad como mecidas por el viento y vibran emocionalmente integrando unos matices de color desde lo más cálido a los ocre. (...) Sobre ella [*Malagueña Grande* de Antonio Chacón] discurre la trama vertical y horizontal de esta epifanía del cante. Más que sonido antiguo es sonido añejo transfigurado hasta hoy en una liturgia del flamenco y la vanguardia<sup>27</sup>”

Estas afirmaciones no coinciden con la negación que aparecía en el primer texto de Marco en cuanto a las posibilidades de integración de ambos lenguajes – vanguardia musical y flamenco– en una misma obra: entonces aludía a piezas como *Wall of light black*, estrenada sólo cuatro años antes.

<sup>25</sup> Como demuestra su propia ejecución de este estreno soteliano o su registro discográfico *Suite Iberia. Albéniz por Cañizares*, donde realiza un arreglo para varias guitarras de esta conocida obra de Isaac Albéniz, Sony BMG, 2007.

<sup>26</sup> Tomás Marco, ‘La composición mística y la mística de la composición’, Festival *MusicadHoy*, Madrid, s. e., 2010, pp. 79-82, p. 81.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 82.

A propósito de este texto, podemos también reseñar el estudio de la profesora Marta Cureses ‘Polisemias del flamenco en la música española actual’<sup>28</sup>, en el que actualiza la visión musicológica en torno a la presencia del flamenco en el hecho musical contemporáneo en España. Aquí hace referencia a Sotelo como compositor con una ‘estética bifronte’ por la atracción que siente tanto hacia la ‘tradición musical centroeuropea postserialista’ como hacia ‘las raíces más hondas del flamenco’<sup>29</sup>. La autora insiste el interés del compositor por la práctica vocal flamenca, algo ya observado con anterioridad, y califica la pieza *Si después de morir...* como ‘una muestra excelente de las posibilidades de fusión de sonoridad orquestales clásicas con los recursos del flamenco y de los medios electroacústicos’<sup>30</sup>. Aparece de nuevo aquí la palabra ‘fusión’ para denominar el proceso de indagación y absorción del lenguaje flamenco que Sotelo efectúa a partir tanto de su práctica vocal como de su ejercicio rítmico y estructural.

Al menos nominalmente, Mauricio Sotelo aparece en una de las últimas referencias en castellano que tratan la creación musical contemporánea; se trata de *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia* de Jorge Fernández Guerra. En ella, el autor repara en la ‘excelente repercusión’<sup>31</sup> del estreno español en el Teatro de la Zarzuela de *De Amore* (1999), y, por otro lado, de su ópera, destinada al público infantil, *Dulcinea* (2006).

Un artículo monográfico es el que dedica la compositora Iluminada Pérez Frutos al ‘Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo’<sup>32</sup>. Aquí la autora extremeña analiza la realidad poliédrica de la obra soteliana en cuanto a la presencia de la tradición hebrea tanto como de la centroeuropea convencionalmente definida como clásica, del flamenco o del arte de la memoria bruniano, todo ello aplicado parcialmente al Cuarteto nº 2 *Artemis* (2003-2004), en

---

<sup>28</sup> En el marco del coloquio internacional *Antropología y Música. Diálogos 4*, cuyas Actas aparecen recogidas en *Música Oral del Sur*, 6 (2005), Granada, CDOMA. El artículo de la prof. Cureses ocupa las páginas pp. 321-335. Este texto se trae a colación tanto por la referencia directa a Mauricio Sotelo como por la amplia sección que la autora dedica a ‘El flamenco y la música de inspiración andaluza en la obra de Tomás Marco’, en la que describe algunas piezas escritas por este compositor e inspiradas ‘sobre el esquema de la Soleá flamenca’, en su *Soleá* (1982), para piano solo, en un claro proceso de reducción estilística.

<sup>29</sup> M. Cureses, ‘Polisemias...’, op. cit., p. 326.

<sup>30</sup> M. Cureses, ‘Polisemias...’, op. cit., p. 326.

<sup>31</sup> Jorge Fernández Guerra, *Cuestiones de ópera contemporánea...*, p. 124.

<sup>32</sup> En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 3 (2007), Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 139-160.

un discurso que se deja llevar por la propia complejidad del sistema musical del compositor madrileño y por su relación discipular con Sotelo.

Obviamente, las notas de programa son, en el caso de la composición contemporánea, una fuente documental de consulta y análisis imprescindibles. De entre el cuantioso volumen de ellas hay que destacar el texto de Germán Gan Quesada, *Mauricio Sotelo. Música extremada*<sup>33</sup>, que supera con creces los límites tipológicos de esta categoría, generalmente compuesta por textos breves y de poca profundidad y detenimiento. El pequeño libro del profesor Gan supone el acercamiento más detallado realizado hasta la fecha. Realizado con motivo del estreno de *Como llora el viento...* (2008), para guitarra flamenca y orquesta, en el XXIV Festival de Música de Canarias, este texto muestra algunas de las claves de comprensión del corpus musical soteliano: desde el comentario de su etapa biográfica en Viena y la importancia de la magisterio de Luigi Nono hasta sus propuestas escénicas y la estrecha vinculación con Sean Scully, momento en el que afirma: ‘Hasta el momento, cinco son las ‘impresiones’ musicales compuestas por Sotelo como indagación sonora en torno a la obra de Scully, concretamente sobre la extensa serie titulada genéricamente *Wall of light...*’<sup>34</sup>, en lo que supone la única referencia bibliográfica de la relación entre ambos creadores. Más allá de ello, Gan Quesada insiste también en la relevancia que adquiere el flamenco, como lenguaje y pensamiento, y la poética de José Ángel Valente en la obra de Sotelo, detalles reiterados en la mayoría de ejemplos bibliográficos y que comienzan ya a considerarse vitales para el análisis de su música.

También en esta categoría habría que considerar las notas al programa del estreno en Munich de la ópera *De Amore, una maschera di cenere* (1996-1999); en ellas, la alusión al flamenco es de nuevo constante y decisiva como ocurre en ‘El amor se aparta del tiempo. El teatro musical de Mauricio Sotelo en *De Amore*’, de Susane Stähr<sup>35</sup>; sin embargo, es el artículo ‘Entre el recuerdo y la imaginación. El compositor Mauricio Sotelo’, de Joyce Shintani<sup>36</sup>, el que ofrece una detallada información biográfica que viene a confirmar dos de los fundamentos de la trayectoria del compositor: el contacto con Luigi Nono y la precisión del trabajo

<sup>33</sup> Publicado para el estreno de *Como llora el viento...* para guitarra y orquesta en el marco del XXIV Festival de Música de Canarias (2008).

<sup>34</sup> G. Gan, *Mauricio Sotelo...*, op. cit., p. 23.

<sup>35</sup> *De amore, una maschera...*, op.cit., pp. 21-24.

<sup>36</sup> Páginas 27-29 del libreto general.

interpretativo y de la notación como ‘mediación entre la percepción interna y la interpretación externa’<sup>37</sup>, algo que traeremos a colación en el epígrafe dedicado al estudio técnico de las obras seleccionadas en este trabajo.

Finalmente, una tipología que también se inscribiría en esta categoría dedicada a las notas de programa son los textos incluidos en las grabaciones discográficas. De entre la docena de registros que incluyen alguna pieza del compositor, es preciso destacar los cinco monográficos que se le han dedicado hasta el momento. El primero de ellos es el que aparece encartado en el quinto número de la *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila* publicado en 1996, que ofrece, además del comentario analítico de Klaus Kropfnger, un fragmento de la partitura de *Memoriæ* (1994) y el poema *Memoria* de José Ángel Valente sobre una *Maraña* del pintor Antonio Murado<sup>38</sup>.

Es interesante destacar la relevancia de esta *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*<sup>39</sup> en el territorio editorial español puesto que propone toda una línea de publicaciones relacionadas estrechamente con la creación musical contemporánea. A largo de sus quince años de trayectoria ha incluido en cada uno de sus treinta y dos números un disco compacto dedicado a un compositor contemporáneo, fundamentalmente español o hispanoamericano<sup>40</sup>.

Del interesante y bien informado texto de Kropfnger atrae el análisis que realiza de la pieza que da título al registro discográfico, *Memoriæ*, en la que

“Más bien se tiene la sensación de que la música, a través del propio sonido –fundamentalmente *pizzicati* de armónicos y *portati* del arco–, se fuese hundiendo en el secreto de sí misma. Es aquel ‘enigma’, última puerta por siempre sellada –remitiéndonos a la afirmación de Valente, propio de cada poema, de toda verdadera obra de arte”<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> J. Shintani, ‘Entre el recuerdo...’, op. cit., p. 29.

<sup>38</sup> Klaus Kropfnger, ‘Infinita siembra’, pp. 36-37; Mauricio Sotelo, *Memoriæ*, fragm., p. 38; J. Á. Valente/Antonio Murado, *Memoria/Maraña*, p. 39.

<sup>39</sup> Creada a partir del Festival Internacional de las Artes *Sibila* celebrado en Sevilla en 1995 y 1996, esta Revista, publicada en la capital hispalense desde enero de 1995, ha mantenido una trayectoria irregular, con una periodicidad trimestral o cuatrimestral, según la etapa en la que nos situemos, aunque siempre con un contenido multidisciplinar; una propuesta sin duda poco usual en el panorama español. Sobre el Festival Sibila puede consultarse Pedro Ordóñez Eslava, ‘El Festival Internacional de las Artes ‘Sibila’: la convergencia entre las artes’, *Espacio Sonoro*, Mayo/nº13, 2007, ed. Online, <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/23/index.htm>, consultada a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>40</sup> Visítese [www.sibila.org](http://www.sibila.org).

<sup>41</sup> K. Kropfnger, ‘Infinita...’, op. cit., p. 36.

Si salvamos la vinculación personal del autor con Sotelo, lo que otorga un sentido poético y sentimental al texto, es destacable la correspondencia que ya observa Kropfnger en esta pieza con el proceso de reducción que desarrolla Valente en su trayectoria creativa, como observaremos en seguida en la breve disquisición sobre *Memoriae* del siguiente epígrafe dedicado al lenguaje musical de Sotelo antes del cambio de siglo.

El segundo registro discográfico fue publicado por el Círculo de Lectores en 2003 bajo el título *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente*, que se corresponde con el de una pieza homónima escrita en 2000 para cantaor y orquesta en homenaje al poeta orensano. En las notas al programa encontramos un texto de Emilio Lledó, ‘A la memoria de un poeta y de un músico, en el aire sonoro de Mauricio Sotelo’<sup>42</sup>, en las que, más allá de la glosa biográfica que ofrece sobre Valente, aparece una apreciación que se ha utilizado de manera recurrente para definir la música del compositor madrileño, que puede considerarse, según Lledó, ‘una de las iluminaciones más intensas que, en el aire de los sonidos, puede encontrar la semántica de las palabras’<sup>43</sup>, algo que se instala obviamente en el terreno de lo poético. En estas notas encontramos de nuevo un artículo de Klaus Kropfnger, en el que comenta muy brevemente cada una de las piezas de este registro, piezas que se ofrecen además junto con grabaciones de lecturas del propio Valente; esto nos ofrece un producto en el que se relacionan de manera directa los textos del poeta y aquellas creaciones del compositor que utilizan estos mismos textos<sup>44</sup>. Finalmente, se ofrece un texto del propio Sotelo en el que narra su encuentro personal y artístico con Valente, en un aporte biográfico esencial para la comprensión de su poética y del terreno compartido por ambos creadores.

El penúltimo registro monográfico dedicado a la producción de este compositor es el publicado por el sello Kairos en 2009 –un hito en la consolidación de la proyección internacional del compositor y del corpus crítico publicado sobre él. Con el título *Mauricio Sotelo. Wall of light – Music for Sean Scully* esta

---

<sup>42</sup> Emilio Lledó, ‘A la memoria de un poeta y de un músico, en el aire sonoro de Mauricio Sotelo’, en Mauricio Sotelo, *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente*, Madrid, RTVE Música – Círculo de Lectores, 2003, pp. 3-6.

<sup>43</sup> Emilio Lledó, ‘A la memoria...’, op. cit., p. 5.

<sup>44</sup> Según este orden: Lectura del poema ‘In pace’, composición *In pace* –(1997), para voz, percusión y electrónica en vivo–; lectura de ‘Nadie’, composición *De Magia* –(1995), para saxofón, percusión y piano–; lectura de ‘Elegía: fragmento’, composición *De amore* –(1995), para chelo solo–; Lectura de ‘SOS’, composición *Si después de morir...* –(2000), para cantaor y orquesta–; lectura de ‘Centro’ y un diálogo final entre ambos autores.

grabación constituye además uno de los aportes –auditivo y documental– más relevantes para el análisis de las piezas objeto de estudio en esta tesis; como bien indica el título, se ofrecen aquí tres de las cinco piezas inspiradas en y dedicadas al pintor irlandés: *Chalan* (2003), *Wall of light black – for Sean Scully* (2005-2006) y *Night* (2007); de cada una de ellas habla el propio compositor en las notas del CD. A este comentario se suma la reproducción escrita y parcial de una conversación mantenida por ambos autores<sup>45</sup> en la que hablan precisamente del vínculo interdisciplinar y estético que puede relacionarlos; ambos textos pueden y deben considerarse una fuente primaria para la investigación sobre la obra de Sotelo, algo decisivo para la definición de su pensamiento musical<sup>46</sup>.

Hay que destacar finalmente<sup>47</sup> *De oscura llama*, el último registro monográfico dedicado al compositor, publicado en 2009 por el sello ANEMOS en una colaboración de Diverdi y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música. Aquí se ofrece la pieza homónima, dividida en doce movimientos, escrita en 2008. Sobre ella y sus componentes estéticos y poéticos escriben Andrés Ibáñez y Germán Gan. Ambos inciden en lo reseñado hasta el momento en cuanto a los pilares conceptuales y estilísticos del compositor: el flamenco y la honda influencia de Luigi Nono. Según Ibáñez:

“El flamenco proporciona a Sotelo la posibilidad de ir más allá de la vanguardia e investigar en la médula misma del misterio de la música: la voz humana del cantaor. De la cual extrae Sotelo el reino del que ha logrado hacerse (...) arquitecto general. Ya que utiliza la voz del cantaor, desligada de sus formantes esenciales, como elemento constructivo para componer su obra”<sup>48</sup>

De nuevo aparece la creación de Sotelo relacionada con una vanguardia, superada, según Ibáñez, por la elaboración que el compositor realiza a partir de la fuente inspiradora del flamenco; es la voz la que centra la investigación sonora del compositor. Estas apreciaciones serán recogidas más adelante en la sección

---

<sup>45</sup> Fecha s. e.

<sup>46</sup> Como se verá en el epígrafe 2.6.1. de este trabajo.

<sup>47</sup> Existe un registro que no ha podido ser consultado: el publicado en 2007 a raíz de un concierto del Grup Instrumental de Valencia bajo la dirección de Joan Cerveró y celebrado en el Instituto Cervantes de Bremen. En esta sesión se estrenó de hecho una de las obras objeto de estudio en este trabajo, *Wall of light Sky* (2005-2006) junto a *Raíz del aire* (2006).

<sup>48</sup> Andrés Ibáñez, ‘Mauricio Sotelo en siete piezas’, en Mauricio Sotelo, *De oscura llama*, Madrid, INAEM-Anemos, 2009, pp. 18-22, p. 19.

dedicada a la presencia de esta tradición oral en el aparato conceptual y técnico de Sotelo. Sin embargo, aquello que interesa de manera notable de este texto y que supone un aporte historiográfico concreto es la calificación que Ibáñez realiza del compositor como creador ‘postmoderno’,

“Que se define, externamente, por un cultivo sistemático de la impureza, es decir, de la combinación de lenguajes o de elementos heteróclitos, e internamente por un cuestionamiento continuo de los códigos. Y también por un cambio de énfasis de un interés por lo social como engranaje que lo explica todo a un interés por lo local o incluso lo individual”<sup>49</sup>

Esta consideración será obviamente tenida en cuenta en una etapa final de nuestro estudio, una vez que hayan sido mostrados efectivamente los resortes del lenguaje musical soteliano y el contexto estético en el que se instala. Sin embargo, puede avanzarse que las categorías ‘vanguardia’ o ‘postmodernidad’ podrían haber dejado de ser vigentes en un momento, el actual, que anima a acudir a otro tipo de posicionamientos estéticos e ideológicos, un tipo que ya fue introducido en el capítulo inicial de este trabajo y que alude a la forma en que un compositor se apropia de todo aquello que puede interesarle, sin considerar su procedencia teórica, geográfica o cronológica.

Por otra parte, el texto de Germán Gan, ‘Un jardín de voces que se bifurcan’, insiste de nuevo en la alusión al flamenco como pilar poético y musical decisivo y, en él, a la voz del cantaor:

“*De oscura llama* prolonga la investigación de Sotelo (...) sobre la ‘caliente voz de hielo’ del cantaor flamenco, la indagación en su ‘grano’ propio, cuya disgregación analítica –por medio del examen informático de su espectro constitutivo, de ahí (...), esa categoría de ‘flamenco espectral’– y recomposición no sólo da lugar a los perfiles melódicos y armónicos (...) sino que se integra en una más amplia reflexión sobre sus estructuras rítmicas, en el entronque con los cantos grandes de la tradición flamenca”<sup>50</sup>

El texto del profesor Gan adquiere un valor analítico notable puesto que, aunque incide en lo ya dicho sobre la vinculación que la música de Sotelo mantiene

<sup>49</sup> A. Ibáñez, ‘Mauricio Sotelo...’, op. cit., p. 18.

<sup>50</sup> Germán Gan, ‘Un jardín de voces que se bifurcan’, en Mauricio Sotelo, *De oscura...*, op. cit., p. 22.

con el flamenco, profundiza, al menos brevemente, en el proceso técnico a través del que el compositor asume y proyecta la práctica vocal, fundamentalmente, adscrita a esta tradición y, a partir de ella, del ritmo y las estructuras que definen algunas de sus modalidades.

Como ya se ha dicho, estas apreciaciones serán incluidas en el epígrafe dedicado a la presencia del flamenco en el pensamiento musical de Sotelo, presencia que define de una forma determinante, aunque menos obvia, las obras objeto de estudio, en las que no existe intervención de cantaor.

Así, estos dos últimos registros discográficos inciden de manera directa en sendos componentes fundamentales del sistema musical soteliano: la obra plástica de Sean Scully –de la que el propio compositor nos expondrá su recepción poética y posterior proceso creativo– y el flamenco; este último supera las limitaciones anotadas por algunos de los autores reseñados y se asocia de manera inevitable al quehacer cotidiano de la creación musical soteliana y define algunos de sus rasgos técnicos distintivos.

#### **2.4. La obra musical de Mauricio Sotelo hasta 2003: rasgos estilísticos y estéticos**

Las obras seleccionadas para su estudio en este trabajo se instalan en un pequeño pero decisivo arco cronológico que se extiende entre los años 2003 y 2007. Antes de iniciar su estudio concreto, es preciso dibujar la senda por la que transita la creación de Mauricio Sotelo hasta los primeros años de la primera década del siglo XXI, al final de cuyo periodo inicia el ciclo dedicado a la obra de Sean Scully.

Las primeras piezas del catálogo de Mauricio Sotelo<sup>51</sup> muestran rasgos que serán característicos en su lenguaje. Desde el comienzo de su trayectoria como compositor, definido por él mismo, el autor madrileño, antes de cumplir los veinticinco años, se instala ya en una dedicación significativa a la calidad tímbrica y matérica de su música, en una puesta en crisis del lenguaje musical y de sus posibilidades expresivas. En los tres lustros que conducen desde este momento inicial a la concreción y producción del ciclo Scully, como denominaré a partir de

---

<sup>51</sup> Catálogo que comienza en 1986 con *Música extremada*, para Orquesta, premio de Composición de la JONDE en la edición de ese mismo año, estrenada en el Teatro Real de Madrid en enero de 1988 por la Joven Orquesta Nacional de España dirigida por Edmon Colomer, según el único catálogo razonado hasta la fecha, cfr. G. Gan, *Mauricio Sotelo...*, op.cit., p. 336.

ahora, existen una serie de claves semánticas que se desgranán poco a poco y que constituyen el punto de partida para acercarse a las obras que han supuesto el objeto esencial de análisis.

Así, la primera de estas claves es la presencia constante del planteamiento conceptual y sonoro de Luigi Nono. Ya se ha visto el contacto biográfico que Sotelo mantuvo con él durante los últimos años de su vida. Esta relación se proyecta en el catálogo del compositor a través de piezas como *Nel suono indicibile – A Luigi Nono* (1989-1990), *Due voci... come un soffio dall'estrema lontananza* (1990-1991)<sup>52</sup>, en la que utiliza textos de Massimo Cacciari –filósofo estrechamente asociado al creador veneciano– o *Frammenti de l'infinito. Lorca-Nono. Diálogo del amargo* (1998), en la que aparece además la figura poética de Federico García Lorca, a partir de cuyos textos creó Nono sus *Epitaffi per Federico Garcia Lorca I-III* (1951-1953)<sup>53</sup> y el ballet *Der rote Mantel* (1955).

La segunda de estas claves la aporta la atracción, ya incluso desde mediados de los años ochenta, como queda reflejado en obras estimadas fuera de catálogo<sup>54</sup>, hacia el flamenco; esta línea la inaugura de manera consolidada ya su obra *Tenabra Responsoría* (1992-1993), para cantaor –en este caso el maestro Enrique Morente–, dos coros mixtos, saxofón, tuba y orquesta. Entendida como presentación ‘en sociedad’ a su vuelta a España tras la larga etapa de formación en Viena, esta pieza fue estrenada en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, como encargo propio de la dirección, en su edición de 1993, y debe ser considerada como un punto de inicio también de la estrecha relación profesional y personal con Enrique Morente; con él volvió a contar para su *Expulsión de la bestia triunfante* (1995), a partir de la que abrió el abanico de intérpretes flamencos a Esperanza Fernández –en *Nadie* (1995-1997)–, Marina Heredia y Eva Durán –en *Ángel de la tierra* (1997)– y Arcángel –desde *Si después de morir...* (2000)–, entre otros. Esta profunda vinculación y la absorción del proceso interpretativo y la práctica vocal flamencos

---

<sup>52</sup> Es interesante observar, sobre el estreno de esta pieza, la obviedad de la influencia que denota el autor y que incluso llega al comentario crítico de la pieza: ‘Detrás de la tendencia a sonoridades apenas perceptibles, el intento de búsqueda de nuevos materiales y los fuertes contrastes dinámicos, se vislumbra gran influencia de Luigi Nono’, M. R., *Scherzo 53* (1991), p. 110.

<sup>53</sup> Sobre los que existe el estudio de Juan José Raposo Martín, *Luigi Nono: epitafios lorquianos: estudio musicológico y analítico*, Huelva, Hergué, 2009.

<sup>54</sup> Como ocurre con *Bulería* (1984), para guitarra y violonchelo, o *Soleá* (1984), para clarinete, trompa, viola y vibráfono.

serán comentadas más adelante en la sección dedicada al análisis detenido de la presencia de esta tradición en el corpus musical de Sotelo.

La tercera clave es la que evidencia el conocimiento y contacto con la poesía como expresión lírica y conceptual; y de manera más exacta, con la creación de Federico García Lorca y José Ángel Valente. Sobre el primero, escribe Sotelo *Canta la luz herida por el hielo*<sup>55</sup>. *Homenaje a Federico García Lorca* (1998), *Frammenti de l'infinito. Lorca-Nono, Diálogo del amargo* (1998) e *Interludien zu Lorcás 'Canciones Populares'* (1998), entre otras.

Sobre el segundo, ha sido definida ya en la trayectoria biográfica del compositor la cercanía personal y artística que mantuvo con Valente, relación que define la creación del compositor fundamentalmente entre 1994 y 2000; en este sentido, es preciso destacar algunas piezas que suponen además un paso decisivo para significar su trayectoria anterior a 2003, año en que concluye *Chalan - Wall of light earth*, primera pieza objeto de análisis en esta tesis. Así ocurre con obras tan tempranas como *Nadie* (1995-1997), *Epitafio* (1997) o *Posesión del ángel* (1997-2001), todas ellas sobre textos del poeta orensano cantados por intérpretes vocales flamencos.

Sobre ambos poetas me detendré de forma más precisa en un próximo excursus poético, necesario para situar y delimitar la relevancia conceptual de sus versos en la producción musical soteliana.

Finalmente, y en esta misma línea filosófica que nos ofrece la tercera clave de la trayectoria definida por Sotelo antes del año 2003, aunque con un rasgo conceptual ampliado, se encuentran los textos de Giordano Bruno y su teoría en torno a la arquitectura de la memoria, de un hondo calado en el planteamiento creativo del compositor<sup>56</sup> –como será observado en la próxima sección 2.6.2. La figura del filósofo nolano aparece ya en *De imaginum, signorum et idearum compositione* I (1994) –título extraído de una obra bruniana homónima publicada en 1591–, *De Magia* (1995), *De Amore* (1995), *Expulsión de la bestia triunfante*

---

<sup>55</sup> Del poema *Soledad. Homenaje a Fray Luis de León*, una de las últimas ediciones de su obra es *Obras Completas* de Federico García Lorca, Santa Fe (Argentina), El Cid Editor, 2009. En la bibliografía española, una de sus últimas antologías es *En el jardín de las toronjas de luna (antología poética 1918-1935)*, edición y prólogo de Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Renacimiento, 2008.

<sup>56</sup> A partir fundamentalmente del análisis realizado por Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, en traducción de Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Taurus, 1974, cuya última edición es la publicada en Madrid por Siruela en 2005.

(1995) –título extraído de una obra publicada por Bruno en Londres durante 1584 o 1585<sup>57</sup>– y en *De l'infinito, universo e mondi* (1996-1997) –de nuevo, obra del filósofo veneciano que vio la luz en su ciudad en 1585<sup>58</sup>.

Estas son algunas de las obras que definen la trayectoria de Mauricio Sotelo poco antes de iniciar el ciclo dedicado a Sean Scully. Aunque en las piezas que conforman este ciclo no haya una alusión explícita a algunas de las claves que acaban de definirse, es preciso tener en cuenta que el sistema conceptual del compositor madrileño se construye sobre ellas, como se verá a continuación en el epígrafe dedicado al análisis sistemático de las piezas que conforman dicho ciclo Scully y de los resortes del lenguaje musical de Sotelo.

## 2.5. Comentario analítico de las obras objetos de estudio

Una vez observados algunos de los rasgos que constituyen el lenguaje musical de Sotelo hasta los primeros años de este siglo XXI y varias de las piezas que ejemplifican de manera significativa estas características, es preciso detenerse con mayor precisión en las obras que han sido propuestas como paradigmas del vínculo interdisciplinar que se viene estudiando en este trabajo. Para ello, se expone seguidamente el análisis sistemático realizado de cada una de estas piezas con el fin de establecer el cabo estrictamente musical del lazo que une las producciones del compositor madrileño y del pintor irlandés.

En la sección metodológica de la introducción, aludíamos a la necesidad de realizar esta exposición analítica con el fin de establecer unas referencias técnicas y estilísticas previas a partir de las que describir el lenguaje musical soteliano y, desde ahí, ponerlo en relación con la obra plástica de Sean Scully.

Hay que decir que no existe bibliografía alguna acerca de las opciones posibles a la hora de analizar la obra de Mauricio Sotelo. El método asumido es resultado, por un lado, del estudio de los textos de Jonathan D. Kramer en torno al tiempo en la creación musical contemporánea y, por otro, del propio contacto y

---

<sup>57</sup> Véase Arielle Saiber, *Giordano Bruno and the geometry of language*, Aldershot, Ashgate, 2005.

<sup>58</sup> *Ibíd.*

conocimiento directos del lenguaje de este compositor a través de la asistencia asidua a cursos, conferencias y seminarios impartidos por él mismo<sup>59</sup>.

Esta exposición analítica seguirá el orden discursivo convencional para observar la estructura y los detalles técnicos de cada una de las piezas. La sencillez estructural define tanto esta primera como el resto de cinco piezas inspiradas de una forma u otra en la creación de Sean Scully. El objetivo de esta sección analítica es exponer el análisis sistemático de estas composiciones sobre las que se ha construido el capítulo dedicado a Mauricio Sotelo. Con ello, intentamos concretar los rasgos que después serán definidos desde una óptica conceptual y estética.

### 2.5.1. *Chalan – Wall of light earth (2003)*

A partir de un encargo del Ensemble musikFabrik y de la Kulturstiftung de la NWR, esta pieza para percusión y orquesta, fue concluida el 11 de noviembre de 2003 y estrenada en la Funkhaus de Köln el 3 de diciembre de 2003 por el propio Ensemble MusikFabrik, con Trilok Gurtu en la percusión solista, todos ellos bajo la dirección de Stefan Asbury.

El propio compositor afirma sobre esta pieza:

“[*Chalan*] Comparte [con *Night*] una cierta vocación por recuperar una textura rítmica precisa. (...) se inspira en la tradición musical del sur de la India (la tradición sitúa aquí el origen de nuestro flamenco) y despliega en su arranque una casi sexual fuerza primigenia. (...) *Chalan –Wall of light earth* es, desde el punto de vista formal, una suerte de espiral en movimiento que atraviesa siete diferentes paisajes sonoros, inspirados éstos en la iconografía hindú. Número y color sugieren en cada estación un abierto catálogo de relaciones casi sinestésicas, que conforman a su vez una particular arquitectura de la potencia expresiva. La partitura es, en este caso, como ‘el diario de un caminante’, que refleja la huella del largo camino de trabajo recorrido junto al maestro de tabla hindú Trilok Gurtu, reciba desde aquí mi profundo agradecimiento. Recoge en esta obra el trazo de la escritura también los ecos de nuestras conversaciones sobre música india y música española”<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> En la edición de la Cátedra de Composición Manuel de Falla de Cádiz (2007) o en las Jornadas de Música Contemporánea de Granada (2007), entre otros eventos.

<sup>60</sup> Sotelo, ‘Muros...’, op. cit., pp. 3-4.

Ya desde una primera lectura de este texto pueden extraerse varias premisas poéticas que, aun siendo analizadas en la próxima sección 2.6.1., deben ser mínimamente inventariadas aquí: el contacto y el conocimiento de una tradición musical no occidental como la hindú –que provoca la utilización directa de la tabla; la estrecha relación con el intérprete, con el que comparte el proceso creativo, algo que determina decisivamente el resultado musical final; y la concepción de la propia obra como *work in progress*, un organismo vivo que crece según avanza el tiempo hasta una primera pero no definitiva conformación.

Asimismo, la palabra *chalan* se inscribe en el ámbito del sistema musical de la tradición hindú y se encuentra íntimamente relacionado con el desarrollo del raga, en la denominada tradición del *pakad*<sup>61</sup>. Esta genealogía conceptual sitúa en su contexto la asunción de ciertas estructuras rítmicas –en las que el flamenco supone el principal vehículo lingüístico– y el uso de la tabla, instrumento distintivo de esta misma tradición; todo ello será observado en este análisis.

Hemos dividido *Chalan* en un gesto inicial introductorio en el que se presenta el material sonoro que será utilizado a lo largo de la pieza, y siete episodios, en una adaptación crítica de lo expuesto por el propio compositor.

---

<sup>61</sup> ‘2.22. *Chalan*: ‘It is a characteristic manner or movement of organising tonal / rhythmic material in musical manifestations of all kinds. A very inclusive term, *chalan* may also allude to grammatical peculiarities of rhythmic / tonal groupings as also to changes introduced in them due to stylistic considerations’: ‘Es una forma o movimiento característico de organización tonal o del material rítmico presente en manifestaciones musicales de todo tipo. Como término general, *chalan* también alude a las particularidades gramaticales de las agrupaciones rítmicas o tonales así como a los cambios introducidos en ellas por razones estilísticas’, en Ashok Damodar Ranade, *Music contexts: a concise dictionary of Hindustani Music*, New Delhi, Promilla & Co., Publishers, 2006, p. 197; o también Anupam Mahajan, *Ragas in Hindustani Music: conceptual aspects*, New Delhi, Gyan Publishers, 2001.

con Trilok y musikFabrik para Momito

**Chalan**  
für Schlagzeug und Orchester (2003)

Mauricio Sotelo  
(\* 1961)

*Chalan*, inicio<sup>62</sup>

Este gesto inicial (cc. 1-18) se compone de varios motivos que después tendrán protagonismo absoluto en el discurrir de la obra.

En primer lugar, el motivo (a) de carácter heterofónico en la sección orquestal del viento madera, tras una escala ascendente inicial vertiginosa. En (a) se encuentra ya un intervalo particular: la segunda aumentada, y el semitono tan distintivo y reconocible que la constituye, característica de la escala modal –frigia–

<sup>62</sup> *Chalan für Schlagzeug und Orchester* (2003), UE 32615, Wien, Universal Edition, 2003.

andaluza relacionada tradicionalmente con el flamenco<sup>63</sup>; a este principio heterofónico sigue un *glissando* muy progresivo que subraya una clara sensación de ascenso melódico y físico; en segundo lugar, un sonido tenido (b) en viento metal, un impulso desde *piano a forte* y luego *nada*, para seguir con la heterofonía y el movimiento ascendente iniciado por la sección de viento madera aunque en este caso como una ‘vox humana’<sup>64</sup>. El piano acoge un motivo acórdico (cc. 11 y ss.) –*sol, re, lab, mib*– de carácter estático que se repite hasta el final de esta sección introductoria, cuya condición se ve acentuada a través del *glissando* general de la sección de cuerda (cc. 2-16) que se contagia al resto de la plantilla orquestal (cc. 4 y ss.).

Como ya puede observarse, el contraste de *stasis* (στάσις) – *dynamis* (δύναμις) entre secciones de la plantilla orquestal es continuo. Se crea así desde el comienzo una direccionalidad muy clara, con pilares sonoros bien asentados aunque aún sin destino previsto.

El final de esta sección introductoria incluye el primer pasaje de improvisación. Tan pronto como en el compás 16, la percusión –la tabla hindú, en este caso– muestra ya la libertad en cuanto a ejecución rítmica que va a definir su papel en la pieza; esto también será notable tanto más adelante a lo largo de esta misma obra como en otras piezas del ciclo *Wall of light* dedicado a Scully.

El primer paisaje tras este gesto inicial en *Chalan* aparece bien definido entre los cc. 19 y 53. Presenta ya una elaboración de los motivos presentados al comienzo, aunque con una intervención importante de los dos violines y la viola, que viene de mantener *do, la y mi*, respectivamente, en registro superagudo y que sirven de transición a esta sección. Más tarde serán consideradas algunas discusiones en torno a este uso del registro agudo de las cuerdas.

---

<sup>63</sup> Como se afirma en Antonio y David Hurtado Torres, *La llave de la música flamenca*, Sevilla, Signatura Ediciones, 2009, pp. 132 y ss.

<sup>64</sup> Según exige el compositor, cfr. *Chalan*, für Schlagzeug und Orchester, Studienpartitur, Viena, Universal Edition, 2003, p. 1.

12

The image displays a complex musical score for a large ensemble. It consists of multiple systems of staves. The top system includes staves for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets in B-flat (Cl. in Bb.), Bassoons (Fag.), and Horns (Cra. in Bb.). The middle system includes staves for Trumpets (Tr. in Bb.), Trombones (Tbn.), and Percussion (Perc.). The bottom system includes staves for Violins (Vl.), Violas (Va.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The score is marked with various dynamics such as *mf*, *f*, *mp*, *pp*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'gliss.' and 'SCH.' (Schubert). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

*Chalan, cc. 35 y ss.*

Existe en este primer paisaje tras la presentación del material una clara división en tres campos sonoros: uno primero con sonidos tenidos en viento metal, algo que ya se vio en el gesto inicial de la pieza, siempre presentados de forma sincopada; un segundo en el que podemos observar objetos<sup>65</sup> inestables en viento

<sup>65</sup> Este término será asumido según la definición de Schaeffer, sonido percibido con entidad propia, según lo define en su *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 1996. Tras la discusión actualizada sobre el concepto de objeto musical realizada por Alessandro Arbo, 'Qu'est-ce qu'un 'objet musical'?', *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 11 (2010), pp. 225-247, podemos asumir una definición más completa: '... un objet social résultant de l'inscription d'une réalité perceptive, le son perçu ou l'événement / objet sonore, dans un système de références reconnues comme musicales par un groupe composé d'au moins deux personnes', p. 246.

metal, aire solo en *glissando* y *tonlos* –o notas mudas; y uno tercero con motivos ascendentes muy fragmentados en percusión y cuerdas.

Efectivamente, todo este primer bloque se construye sobre estos tres objetos, a excepción del violín primero, que realiza un *sib*<sub>5</sub><sup>66</sup> *gettato* durante toda él. La textura de estos materiales se disuelve progresivamente (cc. 43 y ss.) hasta el silencio absoluto (c. 53).

El segundo ‘paisaje sonoro’ (cc. 54-101) muestra a su vez una división en dos bloques que acentúan la clara direccionalidad de esta pieza, el continuo devenir del material, construido sobre un recurso de relevancia tanto estilística como conceptual, la repetición, y la inclusión en ella de elementos extraños que hacen avanzar su proceso; éste sólo se verá interrumpido por el silencio, contemplado también como rasgo discursivo.

El primer bloque viene caracterizado por la repetición de tres eventos, disparados por un *jet whistle*<sup>67</sup>; el evento viene conformado por un movimiento ascendente y descendente muy acentuado de las cuerdas en impulsos que se alternan con compases de silencio, todo ello con una gran atención al timbre, algo que será también considerado más adelante, puesto que supone uno de los detalles más significativos del lenguaje soteliano, como puede observarse por ejemplo en la técnica de *glissando* (cc. 54-65); asimismo, este pequeño objeto ya fue presentado en la sección introductoria (c. 18, p. ej.), lo que supone un detalle discursivo construido sobre la continua recontextualización de motivos tímbricos.

The image shows a musical score for the first and second violins and the double bass. The first violin part is marked with a glissando (gliss.) and a dynamic marking of pp. The second violin part is marked with a ponticello (pont.) and a glissando (gliss.), with a dynamic marking of pp. The double bass part is marked with a ponticello (pont.) and a glissando (gliss.), with a dynamic marking of pp. The score includes dynamic markings of pppp for the first and second violins. The notation includes slurs and hairpins indicating the glissando and ponticello techniques.

*Chalan*, p. 17, c. 54, chelos y contrabajo

<sup>66</sup> El sistema escogido para este tipo de representación de alturas es el francés, más extendido en la investigación musicológica.

<sup>67</sup> Fuerte silbido realizado sobre la embocadura del instrumento, de viento, que da como resultado un impulso breve pero potente.

*Chalan*, cc. 66 y ss., sección viento.

Seguidamente, es el antes anunciado *jet whistle* en el c. 66 el que sirve de impulso engendrador de lo que realizan las cuerdas justo después en los cc. 67-69; de ahí, de nuevo otro *jet whistle* lanza lo que vendrá a realizar el resto de la plantilla en los cc. 70-74, un movimiento ascendente de cuerda y viento metal, en una clara repetición estructural. Este pasaje de impulsos concluye con una segunda repetición (cc. 75-78) aunque sin el golpe, es decir, sin el gesto engendrador; esto puede observarse como un ejemplo de la secuencia gesto, repetición y nueva repetición incompleta, tan útil en el discurso musical y su percepción por parte del oyente puesto que primero crea el precedente y más tarde elimina uno de sus puntos de referencia.

El segundo bloque supone una respuesta al primero, puesto que muestra una mayor quietud a través de acordes tenidos continuados en *mp* –no en trémolo como habían aparecido anteriormente–, algo acentuado por los golpes orquestales con sonido *tenuto* en cuerdas (cc. 79 y ss. y 83 y ss.). El mismo proceso se observa en los cc. 85-89. En este último compás se completan los gestos de división producidos en los c. 79 y 84.

Se llega así al momento climático de esta pieza, efectuado en los cc. 90-95, que deben repetirse hasta en tres ocasiones, en *fff*, en los que la plantilla orquestal es utilizada como instrumento integral de percusión; el último compás de esta crisis muestra un *glissando* de las cuerdas (c. 89) y el gesto curvilíneo de los vientos (cc. 84 y 79), lo que incide de nuevo en la recuperación y repetición de material anterior, factor que incide en este juego repetitivo en espiral que se viene desarrollando a lo largo de *Chalan*.

Un gran *glissando* que nace en la sección de cuerdas y en el piano (cc. 96-101) concluye este segundo paisaje y nos conduce hacia el tercero (cc. 102-122); conformado por un trabajo sobre alturas indefinidas, este bloque muestra una inestabilidad absoluta, reflejada en el uso de sólo aire en los metales, *glissandi* ascendentes y descendentes –y luego notas mudas– en la sección de cuerdas e, inicialmente (cc. 103-107), en viento madera, el gesto que ya observábamos en el c. 95 y que venía de momentos anteriores. Como puede verse, cada paso adelante aparece constituido al menos parcialmente por componentes ya oídos, lo que reitera y acentúa esta sensación de progresión en espiral –algo que también ocurre con los *glissandi* de cuerdas. Por otro lado y frente a la contundencia del clímax recién oído, aparece este pasaje etéreo, cuyo final, en el que ya sólo existe el viento y el rumor de la cuerda sin precisión de alturas, se encuentra muy cercano al silencio, al vacío y la reducción absolutos.

1<sup>a</sup>  
Fl.

2<sup>a</sup> *sim.*

Ob.

1<sup>a</sup> *sim.*

Cl. in sib

2<sup>a</sup> *sim.*

Cib.

*Chalan*, c. 115, viento madera

1<sup>a</sup>

2<sup>a</sup>

Va. *Tonlos*  
*p*

1<sup>a</sup> *sim.*

Vc.

2<sup>a</sup> *p* *sim.*

Cb.

*Chalan*, c. 118, cuerdas

La respiración silenciosa con la que concluye este tercer paisaje deja el espacio para la aparición de la percusión, que también a través de *tonlos*, es decir, con la mano sobre la superficie vibrante, comienza a dibujar el compás por bulerías –sin indicación expresa– característico del cuarto paisaje: sólo dos compases de escritura –c. 123, repetido cinco veces, y c. 124, repetido tres, aunque ampliado de forma notable por la improvisación de la tabla hindú y la intervención vocal de Trilok Gurtu, el solista de percusión<sup>68</sup>– para unos tres minutos de duración. El material expuesto hasta el momento se suspende y desaparece en este paisaje libre; la ductilidad de la seductora percusión hindú contagia al resto de la orquesta en el c. 125, que debe repetirse hasta ocho veces.

**8x**

*Chalan*, c. 125, viento madera

Este compás debe ser observado desde varios puntos de vista: en primer lugar desde el más obvio, la reiteración. La mostración insistente de un motivo tiene un carácter discursivo evidente; se trata de una alusión retórica en el devenir

<sup>68</sup> Según la versión que ofrece el Ensemble musikFabrik bajo la dirección de Stefan Asbury, Mauricio Sotelo, *Wall of light...*, op. cit.

de la pieza –una suerte de geminación<sup>69</sup>– que posibilita y ocasiona su consideración como punto de referencia. Si tenemos en cuenta, además, que venimos de un pasaje solista, esta reiteración adquiere aún mayor relevancia puesto que la orquesta vuelve a aparecer, en este caso después de casi tres minutos, ofreciendo una glosa que integra a la percusión y reanuda el flujo de toda la plantilla. Sin embargo, en esta repetición existe un detalle sustancial que subraya el cambio de textura de la linealidad cromática, es decir, que enriquece la paleta tímbrica según la repetición en la que nos encontremos. En cada una de las seis líneas instrumentales podemos observar una anotación del compositor: *suona* y varios números inscritos en un círculo, lo que indica qué debe ser ejecutado en qué ocasión de las ocho en la que debe repetirse el compás. Esta suerte de repetición enriquecida<sup>70</sup> propone un material reiterado aunque distinto en cada ocasión. Este tipo de recurso será utilizado como vínculo poético y neutro con la producción plástica de Sean Scully de una forma que será debidamente comentada en la sección final de este capítulo.

En segundo lugar, este mismo compás ofrece además un ejemplo de una cualidad compositiva de Sotelo. En la sección anterior dedicada a la exposición de la trayectoria biográfica del madrileño, ya fue observada su estrecha relación con Luigi Nono. A ella se sumará una atención detenida en el análisis de las consideraciones estéticas que más adelante tomarán el relevo en este discurso. Una de ellas es precisamente el contacto directo con el intérprete y la consideración del acto sonoro como un ‘proceso vivo’, un ‘permanente diálogo (...) y una continua búsqueda de nuevas posibilidades sonoras de los instrumentos que afecta a sus formas de emisión, al análisis de su tímbrica y a su amalgama con otros instrumentos’<sup>71</sup>, como ya se anotaba al comienzo de este capítulo. En este compás 125 de *Chalan* pueden observarse precisamente las variaciones tímbricas que provocan por un lado la tabla hindú, el cajón y la tinaja –que completan el *set* percusivo y que cuya elección y uso es producto de un contacto directo con el intérprete, como antes quedó expresado por el propio compositor– y esta suerte de

---

<sup>69</sup> ‘Repetición idéntica (...) de una expresión que se repite al principio, en medio o al final de un segmento textual’, M. Vilà i Santasusana (coord.), *El discurso oral formal. Contenidos de aprendizaje y secuencias didácticas*, Biblioteca de textos. Serie didáctica de la lengua y la literatura, Barcelona, Graó, 2005, p. 50.

<sup>70</sup> En la línea de las ‘repeticiones variadas’ que ya Sotelo pusiera en práctica en *Su un oceano di scampanelli*, con el posible vínculo con la creación de Haubenstock-Ramati que este uso supone, ver Kropfinger, ‘Infinita...’, op. cit.

<sup>71</sup> B. Pérez Castillo, ‘Sotelo...’, op. cit., p. 39.

creación libre pero fijada en la escritura que supone la repetición variada del material musical.

La bulería iniciada en el c. 123 es ahora, c. 127, expresamente indicada para el resto de la orquesta, en una continuación de este cuarto paisaje imbuido del carácter rítmico de la percusión, algo que persiste hasta el c. 151; aquí podríamos advertir un quinto paisaje, aunque estrechamente vinculado al anterior por varios nexos: primero por al ‘aire’ de la percusión, que continua en un proceso de evolución discursiva en torno a la bulería ya indicada; segundo, porque el motivo que indica un rasgo distintivo para la definición inicial de este quinto paisaje –que consiste en un *sfp* al que se suma regulador hacia *f* de la sección de cuerdas (c. 151 y ss.)– insiste en este aspecto rítmico de la plantilla orquestal y supone la ampliación del armónico artificial ya oído en el c. 142. A pesar de esta sensación de continuidad, existe algo que nos hace pensar en un nuevo paisaje: la asunción por parte de los violonchelos y el contrabajo, ya en los cc. 154 y ss., de una línea melódica exigida ‘come Cante jondo’ en cc. 154 y ss.

The image shows a musical score for three string instruments: Violin (top), Viola (middle), and Cello/Contrabass (bottom). The score is in 5/6 time. The first staff (Violin) has the instruction 'come Cante Hondo' above it and 'glissando lentissimo' below it. The dynamics are marked as *sfz*, *f*, and *sfz*. The second staff (Viola) also has 'come Cante Hondo' above it and 'glissando lentissimo' below it, with dynamics *sfz*, *f*, and *sfz*. The third staff (Cello/Contrabass) has 'come Cante Hondo' above it and 'glissando lentissimo' below it, with dynamics *sfz*, *f*, and *sfz*. The music consists of a series of notes with a glissando effect, followed by a rest and then a series of notes with a 5:6 ratio indicated below the staff.

*Chalan*, c. 154, vc. y cb.

A esta primera aproximación a una posible representación tímbrica del cante flamenco –que será analizada de forma detenida en la sección dedicada a la asunción práctica de esta tradición oral–, sigue la conclusión acelerada de este quinto paisaje en el que el material adquiere un carácter transitorio y direccional hacia la aparición del cajón (c. 174), que abre un nuevo sonido, en contraste obvio con la tabla hindú, a la que ahora responde la tradición flamenca, figurada por el cajón.

Este sexto paisaje (cc. 174-195) se contagia del uso vehemente e impulsivo de la percusión recién oída. Es una respuesta a la agresividad mostrada por ella en su sección solista inicial.

The image shows a musical score for strings from the piece 'Chalan', around measure 176. The score is written for Violins I and II, Violas, Violas, Cellos, and Contrabass. The music is characterized by a rapid, tremolo-like pattern in the upper strings, marked with 'pont.! alla punta velocissimo' and a forte dynamic 'f'. The Contrabass part includes the instruction 'glissando lentissimo'.

*Chalan*, c. 176, cuerdas.

Surge una impresión general de ‘fin de fiesta’ flamenco en cuanto a la velocidad y la convulsión con la que se desenvuelve el material sonoro. Esta sensación viene provocada por un uso extremado del trémolo en la sección de cuerdas, y por la maraña textural que refleja el resto de la plantilla, en la que el comportamiento melódico y la acentuación rítmica son vertiginosos. Teniendo en cuenta el precedente de la línea melódica en las cuerdas ‘come Cante Hondo’ y la reciente intervención del cajón, este uso exasperado del material orquestal se suma a lo ya expuesto y recuerda inevitablemente a la exaltación musical del final en la ejecución flamenca, en la que todos los elementos –de nuevo el ‘cante hondo’ que desenvuelve la trompa, cc. 182 y ss., el *set* percusivo al completo– convergen de manera rabiosa.

Sin embargo, no se trata de un final; aparece un séptimo y último paisaje (cc. 196-201) en el que, como contraste absoluto, el material adquiere un matiz pausado y estático, también repetitivo, en una suerte de transgresión de los límites convencionales y tipológicos de la bulería hacia la nada final del silencio absoluto.

The image displays a musical score for the piece 'Chalan'. At the top left, there is a section for 'Lastra' (a stringed instrument) with the instruction 'pp gliss. suono : "canto di ballena"'. Below this are several staves for woodwinds: two Flutes (Fl. 1° and 2°), an Oboe (Ob.), and a Percussion part (Perc.). The woodwind parts feature complex rhythmic patterns and glissandi. The percussion part includes a 'sim.' (symbal) and other rhythmic elements. At the bottom, there are five staves for strings, each marked with 'SCH-' (likely indicating a specific string section or technique). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation marks.

*Chalan*, final, percusión y cuerdas; viento madera; viento metal, respectivamente.

En esta sección final aparecen varios componentes que merecen una atención detenida, como el uso de materiales que ya aparecían en el primer paisaje –en un recurso de nuevo a la repetición– como los grupos de fusas de la sección de viento madera o los *glissandi* de violines y viola; o, por otro lado, el uso de *corone*, calderones en el punto final de la obra, en una clara apertura conceptual al silencio. Estos y otros detalles serán recogidos en la sección dedicada al análisis de los resortes lingüísticos de la propuesta musical soteliana.

Por otro lado, es preciso destacar el peso estructural que la percusión – primero la tabla hindú, luego el cajón flamenco– adquiere en *Chalan* y, en esta

misma línea, la intervención vocal del solista, uso directo de una tradición oral en una composición adscrita al sistema de representación simbólica occidental.

### 2.5.2. *Wall of light Red – für Sax. und Ensemble (2003-2004)*

En esta pieza, estrenada en Graz en diciembre de 2004 con Gerald Preinfalk como solista y Beat Furrer –dedicatarlo– como director de la formación instrumental Klangforum Wien, Sotelo hace uso de una plantilla instrumental muy cercana, como podremos comprobar, a *Wall of light Black*, concluida dos años después. Si *Red* tiene una parte más de percusión, *Black* ofrece dos líneas más en la sección de viento metal, trompeta y tuba. Sólo algunos paralelismos, más allá de los estilísticos generales de este periodo en la obra del compositor, pueden hallarse entre estas dos piezas; así, destaca el uso del saxo como solista, hecho que muestra la atracción que el compositor siente por este instrumento, tan próximo a la voz humana, lo que provocará la intensa indagación que después observaremos en *Black* y que ahora aparece sólo esbozada en una sección final.

Por ahora, nos detenemos en este *Muro de luz Rojo*. Su apertura (cc. 1-12) muestra por un lado algunos de los rasgos tímbricos que caracterizan la pieza y, por otro, el papel aún de importancia incipiente del saxofón solista, junto a una concepción temporal bien definida.

*Wall of light Red*, c. 1, saxofón<sup>72</sup>

<sup>72</sup> *Wall of light Red für Saxophon und Ensemble* (2004), UE 33423, Wien, Universal Edition, 2005.

Como queda patente, el sonido complejo multifónico –en negro, en la imagen– es utilizado ya desde el inicio como proceso de ‘transformazione suono’ y será objeto de procesos posteriores. También es interesante recalcar la relevancia de la delimitación exacta en segundos –en rojo–, algo que recuerda inevitablemente a la utilización de este recurso por parte de Luigi Nono en piezas como *Fragmente-Stille*.

La primera parte de entidad destacable en la pieza se extiende entre los cc. 12-39 y aparece claramente definida por su carácter ‘Indipendente (Articolazione ad libitum; quasi improvvisativo)’<sup>73</sup>, como exige el propio compositor en la partitura.

*Wall of light Red, c.14, sax.*

Efectivamente, se da aquí toda una sección de líneas sinuosas desarrolladas por la flauta picc., dos partes de la percusión, el saxo solista y el contrabajo, enfrentada a una marcha en paralelo de fagot, piano, violín II y chelo en una melodía de mayor acentuación rítmica y dos instrumentos –trompa y trombón– que ejecutan una clara línea ascendente bajo la indicación ‘vox humana’; todo esto configura una textura de bloques bien delimitada que sufre un proceso de condensación y liquidación –ésta última a partir del c. 25– a través de sonidos tenidos, primero en violonchelo y después en el resto de viento, hasta dejar al solista con un mínimo frotar del quinteto de cuerda en el registro agudo.

Aparece en este momento un excursio tímbrico de tres compases –repetido el segundo de ellos cinco veces– en el que se adelanta el comportamiento del solista –una serie de breves *glissandi* con trino– a lo largo de la segunda sección, por un lado, y se muestra la minuciosidad tímbrica que pone en juego el compositor, como

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 4.

puede observarse en la siguiente figura. Asimismo, debemos destacar la repetición inexacta del c. 41 –un recurso que ya observamos en los cc. 124-125 de *Chalan*– y la utilización de la tabla, instrumento que con tanta significación ha aparecido también en este *Wall of light Earth*.

De nuevo se abre un proceso de progresiva condensación/tensión y liquidación/relajación textural en el que también la marcha se conforma otra vez sobre bloques instrumentales: el viento madera sigue una suerte de canon rítmico (cc. 43 y ss.), la percusión muestra de manera continua objetos fugaces de linealidad ascendente de marimba y la cuerda grupos de fusas de principio heterofónico salvo el violín I, que se suma al juego de *glissandi* en trino del solista. Todo esto subraya este comportamiento textural a la vez complejo –en cuanto al trabajo de varios niveles con procesos autónomos– pero claro.

Así continua la construcción de este *Muro* hasta el c. 76, donde finaliza la segunda sección con un ‘misterioso’<sup>74</sup> gesto en *pppp* y una pausa significativa que nos abrirá la puerta de la sección central (cc.78-118).

A través de un proceso discursivo ya observado en *Chalan* (cc. 60 y ss.) y que será anotado en *Wall of light Sky* (cc. 41 y ss.) avanzamos en estos instantes con gestos de acusada direccionalidad enmarcados entre silencios (cc.90-92 y c. 95, p. ej.), como se observa en esta imagen.

*Wall of light Red*, cc. 90-91, cuerda.

Todo ello bajo un comportamiento del conjunto instrumental más fragmentado y difuso hasta el momento de crisis (cc.104-110), en el que toda la

<sup>74</sup> Así define el carácter de este final el compositor, M. Sotelo, *Wall of light Red...*, op.cit., p. 27.

plantilla muestra su potencia a través de impulsos en *sforzando* hacia *fff* –gestos que también veremos en *Night*, cc. 294 y ss. Su rápida disolución (cc. 110-118) concluirá con un silencio que, de nuevo utilizado como gozne, cierra una sección para abrir la expectativa del futuro sonoro más próximo.

Sin embargo, tras esta pausa se destruye cualquier esperanza de cambio puesto que continua la velocidad rítmica de cada línea instrumental con excepción, eso sí, del quinteto de cuerda, que mantiene un sonido tenido en *pppp arcata lentissima* y el viento metal, que muestra un vacío absoluto de sonido a través del *tonlo*.

Así llegamos a los cc. 123-126, un nuevo excursus tímbrico construido sobre cuatro compases que deben repetirse de manera inexacta hasta siete veces.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Wall of light Red', measures 123-126. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics 'ta ka te ko te ko tan ki te ko ta ka' and 'te ko to kin ta te ko to kin ta'. Above the lyrics are markings 'improvvisativo' and 'strengh im Rhythmus'. The second staff is for the saxophone, with markings 'con variazioni', 'slap [-1/-2/-3/-2/-1]', and '7x'. The third, fourth, and fifth staves are for string instruments (Violins I and II, and Viola), with markings 'Plektrum' and 'suona: (2) (4) (5) volta', 'suona: (2) (3) (4) (5) volta', and 'suona: (3) (4) (6) volta'. A tempo marking of quarter note = 108 is present. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* and *sfz*.

*Wall of light Red*, cc. 123-126, Saxofón, violines I y II, viola.

Nos situamos aquí en un medio inestable, en el que de nuevo aparece la tabla –como ya lo hacía en el primer excursus– y, junto a ella, el cajón flamenco, par de instrumentos con una relevancia estructural notable en la recién comentada *Chalan*. Asimismo, es interesante observar la conducta del solista, que debe cantar de forma silábica a la forma del intérprete de tabla, esto es: ta ka te ko te ko tan ki te ko ta ka, etc..., en una cita expresa al canto vocal tradicional hindú ya observado también en *Chalan* y, finalmente, el uso de plectro en los instrumentos de cuerda,

rasgo que debe entenderse como una alusión expresa a la guitarra y su técnica distintiva de interpretación.

Ya en un momento avanzado de la pieza, cuando hemos observado un comportamiento relativamente bien definido en cuanto a los bloques instrumentales utilizados, aparece una cuarta sección (cc. 127-184) en la que todo el conjunto avanza en masa sólo mínimamente diluida hacia el final, cuando aparece en el quinteto de cuerda una nueva curva melódica entre silencios (cc. cc.182-184) para concluirarla.

Para llegar así a la quinta y última sección de esta composición, en la que es el parámetro tímbrico el objeto de indagación compositiva, por varias razones: primero por el objeto sonoro construido en todo el viento y la percusión del c. 185 y que retoma algunos elementos de los excursos ya observados; este objeto deberá repetirse en el c. 186 y, a partir de ahí, en forma de anillo *ad libitum non synchron*; segundo y de forma muy relevante, por el matiz ‘come ‘cante hondo’ que define el talante sonoro del saxo solista –que ahora sí actúa como tal puesto que conduce el discurrir musical– y el de chelo y contrabajo, que acompañan al saxo en este particular cante.

*Wall of light Red*, cc. 186-187, saxofón y violín I.

No existe un patrón rítmico que pueda asociarse al flamenco pero sí el principio heterofónico que rige la práctica vocal de esta tradición, algo que también observaremos en *Wall of light Black*, pieza que también retomará el gesto etéreo del viento madera de esta última sección. Esta propuesta tímbrica y sonora continúa casi de manera lineal hasta la última página, en la que una pausa da lugar al último

objeto, casi idéntico en su constitución al inicial, sin la parte ‘cantada’, para ganar el silencio absoluto al final.

### **2.5.3. *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono (2005)***

#### **2.5.3.1. Comentario analítico**

En la 54ª edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada tuvo lugar el estreno de estos *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*. Como encargo del propio Festival y del Institut Valencià de la Música, en su première intervinieron los cantaores Arcángel y Miguel Poveda, los solistas Roberto Fabbriciani (flauta) y Uli Fussenegger (contrabajo), el Grup Instrumental de Valencia con el Coro de la Generalitat Valenciana y el propio compositor en la dirección de sonido, todo ello bajo la dirección de Joan Cerveró y las imágenes del pintor irlandés Sean Scully. La obra tiene como leyenda ‘con Sean Scully, a la memoria de Luigi Nono’.

Esta creación musical tiene varias características que exceden las posibilidades del comentario analítico tal como se ha planteado para este trabajo:

En primer lugar es preciso considerar su magnitud, que supera con creces la de las piezas objeto de estudio en este trabajo, tanto en extensión temporal –que multiplica hasta por cuatro la de estas composiciones– como en contenido, puesto que intervienen distintos componentes que necesitan de un análisis específico –propuesta escénica, vocalidad de los solistas flamencos, música y texto, situación y espacialidad– más allá del dominio estrictamente instrumental en el que se sitúa el resto del ciclo *Wall of light*. En segundo lugar, las imágenes de Sean Scully, proyectadas en la pared final de cada brazo del crucero del Hospital Real de Granada, donde tuvo lugar su estreno, establecen un vínculo indeleble con la creación sonora de Sotelo; aunque es precisamente el estudio del nexo música y pintura en la obra del compositor madrileño el objeto final de este trabajo, en el caso de los *Sonetos* nos situamos ante una propuesta interdisciplinar ya objetualizada, ofrecida de manera irreductible al espectador; esto nos inscribe en una línea distinta a la del resto del Ciclo, puesto que, del medio instrumental estricto en el que éste se desarrolla, pasamos a un contexto más complejo en el que

la plástica de Scully forma parte del conjunto artístico formulado y manifestado efectivamente.

La trama de referencias conceptuales y componentes objeto de análisis en estos *Sonetos* se amplía sensiblemente si sumamos a lo dicho lo que el propio compositor afirma:

“La obra (...) es fiel a la idea del *suono mobile* o *suono caminante* que caracterizase la última producción de Luigi Nono. No son sólo los sonidos y los intérpretes quienes, como una espectral arquitectura en lentísimo desplazamiento, recorren-crean mapas/territorios imaginarios, sino es el propio espectador el que se mueve en pos de lo desconocido, el que escucha y mira en el interior de un espacio-sonido-imagen”<sup>75</sup>

Por todo ello, nos detendremos en este comentario analítico en algunos de los rasgos que definen esta pieza en su dominio rigurosamente estructural e instrumental; el análisis del resto de elementos que intervienen en este complejo artístico interdisciplinar será efectuado a en los epígrafes 2.6. y 2.8.

En este sentido analítico, Sotelo, de nuevo, explica:

“La obra se articula en 11 grandes bloques o situaciones sonoras que definen el espacio siempre desde una perspectiva nueva o distinta. Así en la primera situación el coro va creando un espacio envolvente que comienza con el sonido de leves ráfagas de aire –ordenadas según una canónica proporción algebraica–, de las que emerge lentamente una sonoridad grave, profunda, sobre la que paulatinamente se construye un luminoso "acorde solar", una suerte de armónica bóveda celeste. Un largo "quejío" por seguiriya rasga súbitamente el aire haciendo temblar la armónica bóveda que de nuevo se transforma en aire coloreado, en leve viento ensombrecido, entristecido”<sup>76</sup>

Efectivamente, *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono* muestra una división en once movimientos, sin solución de continuidad, que responde al uso de otros tantos poemas de Federico García Lorca pertenecientes a

<sup>75</sup> M. Sotelo, ‘Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono’, *Programa General del LIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, Granada, FIMDG, 2005, p. 8.

<sup>76</sup> M. Sotelo y José Luis Ortiz Nuevo, ‘Conversaciones’, Charla con motivo del Seminario ‘Flamenco, un arte popular moderno’, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía entre octubre y diciembre 2004, véase [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=336](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=336), consultada a fecha 6 de mayo de 2011.

distintas colecciones, entre ellas, de forma destacada, a sus propios *Sonetos del amor oscuro*<sup>77</sup>.

En cada una de estas ‘situaciones sonoras’, según las denomina el compositor, se emplea una calidad sonora que continúa algunas de las claves creativas ya observadas:

En el primer poema (cc.1-32) el coro, dividido en cuatro grupos, alterna al comienzo el canto de un sonido inarticulado –sch– con los versos ‘era la sombra / de un ciprés / en el viento’<sup>78</sup>, con un acompañamiento del resto de la plantilla construido sobre un juego ascendente de semicorcheas enmarcado en silencio – motivo que nos recuerda a lo ya observado en *Wall of light Red* o lo que podrá verse en *Wall of light Sky*.

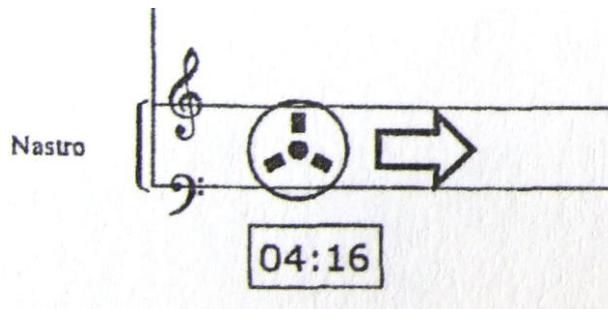
El timbre comienza ya a ser un elemento claro de indagación –a la izquierda, *Sonetos...*, c. 22, clarinete en *sib* y bajo, y violín<sup>79</sup>–, como también comienza a utilizarse el matiz ‘come cante hondo’, rasgo sonoro que será decisivo en esta pieza.

<sup>77</sup> Publicados entre 1935 y 1936 de forma fragmentada, la primera edición completa de los *Sonetos* no tuvo lugar hasta 1986, en las *Obras Completas* publicadas por en Madrid por Aguilar, bajo la edición de M. García-Posada. La nómina de textos utilizados en cada uno de los movimientos es la siguiente: I: ‘(era la sombra...)’, de ‘¡Ay!’, de *Poema de la Soleá en Poema del Cante Jondo*; II: ‘¿Viste sueños...’, de ‘El poeta pregunta a su amor por la ciudad encantada de Cuenca’, de *Sonetos*; III: ‘Esta luz...’, de ‘Llagas de amor’, *Sonetos*; IV: ‘Dulce y lejana voz...’, de ‘El poeta habla por teléfono con el amor’, *Sonetos*; V: ‘Tengo miedo...’, ‘Soneto de la dulce queja’, *Sonetos*; VI: ‘Miro las estrellas...’, de ‘Nocturno’, *Suites*; VII: ‘¡Oh palabra perdida!...’, de ‘Canción con reflejo’, *Suites*; VIII: ‘Pasa la mano...’, de ‘Soneto gongorino’, *Sonetos*; IX: ‘El paisaje tiene abiertos sus brazos...’, de ‘Delirio’, en *Seis canciones de anoecer*, *Suites*; X: ‘Después de todo...’, de ‘Puesta de canción’, *Suites*; XI: ‘Estremecido por el viento’, de ‘Memento’, *Suites*.

<sup>78</sup> *Ibíd.*

<sup>79</sup> *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono für zwei Singstimmige, gemischten Chor, Instrumentalensemble und Tonträger* (2004-2005), UE 33446, Wien Universal Edition, 2005.

El segundo poema (cc.33-56) nos ofrece al coro acompañado únicamente por el trabajo electrónico desarrollado por el propio compositor –cuya única referencia gráfica es ésta:



*Sonetos...*, c. 33, parte electrónica

El contraste sonoro con el comienzo es considerable puesto que existe una mayor densificación textual; en cada una de las secciones vocales aparece una línea sin altura específica, es decir, una suerte de recitado rítmico con una más acentuada efectividad poética.

Comienza entonces una primera ‘situación’ de grandes dimensiones, el poema III (cc. 57-146): aquí interviene inicialmente la plantilla instrumental sin voces en una dinámica casi continua en *pppp* y con una propuesta construida sobre sonidos secos –golpes de lengua en la sección de viento, *pizzicati* en cuerdas. Todo ello hasta el c. 74 en que el coro reaparece con un tratamiento coral sobre la vocal *o* en sonidos tenidos, hecho que de nuevo contrasta con su reciente intervención en el segundo poema en el que asumía protagonismo absoluto.

En este flujo sonoro la orquesta desarrolla una nueva sección de impulsos ascendentes en fusas enmarcados por silencio (cc.97-115): una serie de gestos direccionales pero a la vez fragmentados sólo relacionados por un sonido continuo de los clarinetes y la flauta solista, ya sin coro, a partir del c. 104.

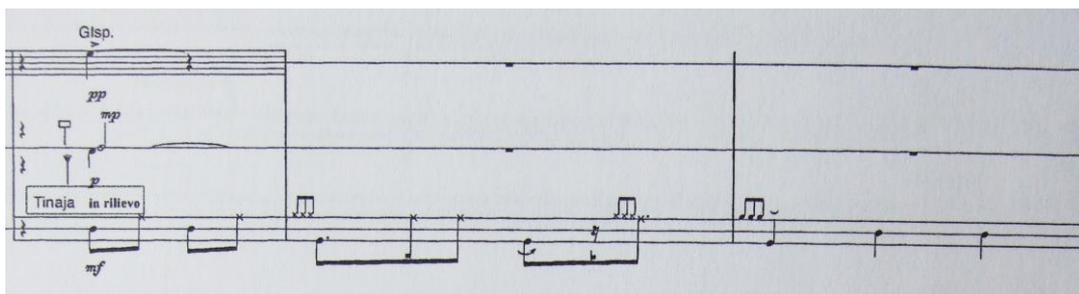
The image shows a page of musical notation for a piece titled 'Sonetos...', measure 105. It features five staves. The top staff is for the clarinet in B-flat, marked with 'f dim.' and containing complex rhythmic patterns with slurs and fingerings (3, 5, 4, 6). The second staff is for the bassoon, marked with 'mf dim.' and 'chrom. fingering', showing a melodic line with a 'P.L.' (Pizzicato) instruction. The third staff is for the bass, marked with 'f dim.', mirroring the rhythmic complexity of the clarinet part. The fourth and fifth staves are for the solo bassoon, marked with 'mf dim.', providing a more melodic counterpoint. The score includes various dynamic markings and technical instructions throughout.

*Sonetos...*, c. 105, contrabajo solo, clarinete en *sib* y bajo, cuerda

Tras ello aparece la sección final (cc.121-146) configurada sobre una respuesta a lo anterior, esta vez con gestos descendentes de la orquesta y una parte vocal activa a partir del sonido inicial de la pieza, *sch*, lo que se observa como objeto sonoro discursivo, más allá de su carácter eminentemente tímbrico.

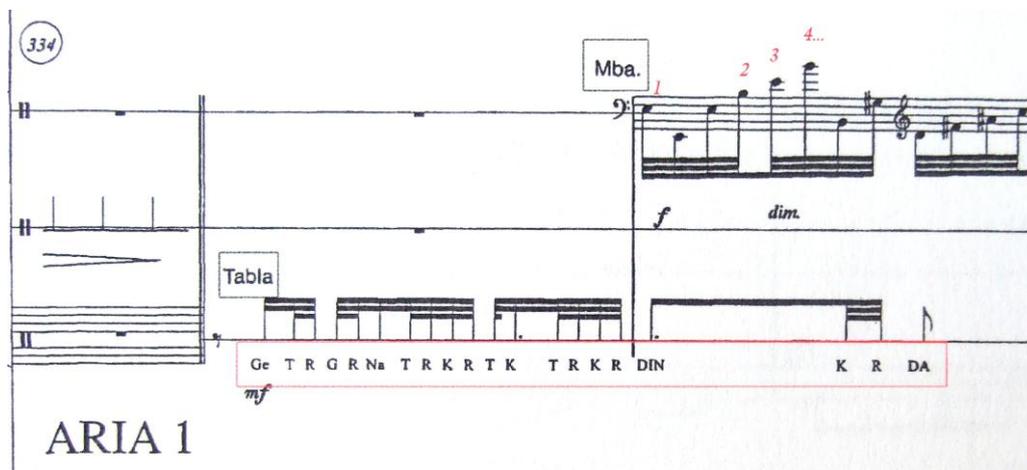
De nuevo, el poema IV (cc. 147-174) nos ofrece una parte vocal aunque esta vez sin texto y casi sin acompañamiento instrumental: se trata ahora de un instante de quietud definida a través de sonidos ligados en registro medio con una mínima tendencia ascendente.

Este cuarto poema es un pequeño anuncio de lo que acontece seguidamente, el V (cc. 175-405). Aquí es preciso destacar una primera gran sección (cc. 175-334) de ausencia coral absoluta y de una parte orquestal cercana al silencio, de nuevo con dinámicas en *pppp* y sonidos muy dilatados en el tiempo, con una percusión que se sitúa en relieve a partir del c. 239 por medio del uso de una tinaja y de un cajón flamenco algo más adelante (c. 244).



*Sonetos...*, cc. 239 y ss., percusión I-III

Así llegamos al ‘Aria 1. Transizione’, denominada por el propio compositor en la página 68 de esta pieza, cc. 335-405, con que finaliza este quinto poema y que nos ofrece una sección de percusión solista con dos marimbas y una tabla india – instrumento ya utilizado en *Chalan*.



*Sonetos...*, cc. 334 y ss., percusión I y III

Si la primera siguen una melodía extraída –aunque no de forma exacta– del espectro sonoro de *mi*, la tabla se acompaña de su vocalidad onomatopéyica característica en un proceso que haya continuidad en el poema VI (cc. 407-577): el comportamiento rítmico de la percusión se extiende ahora al resto de la plantilla con la indicación general expresa de ‘Bulería’ y con carácter improvisado en los instrumentos solistas, flauta y contrabajo.

The image shows a musical score for a piece titled 'VI Bulería' starting at measure 407. The tempo is marked as 100. The score includes a Cajón part with dynamics like *sfz* and *mp*. A vocal line is present with lyrics: 'Ge T R G R Na T R K R T K T R K R DIN K R DA', which is highlighted in red. Below the vocal line, there are parts for Flute and Bass. The Flute part has instructions: 'colpi di chisavi', 'boca aperta/colori diversi (a-e-o-i-u)', and 'improvvisativo colla Tabla'. The Bass part has instructions: 'pizz. (i. m.)', 'colori diversi', and 'improvvisativo colla Tabla'. There is also a circled measure number '407' and a 'G. C.' marking.

*Sonetos...*, cc. 407 y ss., percusión I-III, voces solistas (sin indicación escrita), flauta y contrabajo

La secuencia de acentos de este palo flamenco rige el desarrollo musical de este poema sin intervención vocal alguna. Es en este momento cuando los instrumentos solistas, flauta y contrabajo, asumen su papel protagonista – proposición que nos recuerda a la empleada en *Memoriae*, aunque allí era el chelo la pareja del contrabajo; ellos, junto a la tabla, nos conducen hacia el poema VII (cc. 581-622). En éste continúa la actuación en relieve de los solistas aunque la tabla se suma al resto de los instrumentos en un acompañamiento de acentos en *sfz* que nos sitúa ante una actitud que observaremos decisiva en obras como *Wall of light Black*.

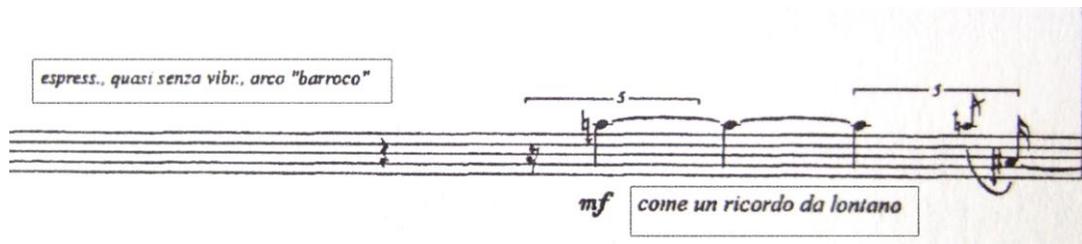
The image shows a page of a musical score for a piece titled 'VII'. It features several staves: a guitar staff with tablature, a flute staff (labeled 'Fl. cb.'), and a string section (pizzicato). The tempo is marked as quarter note = 60. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'sfz'. The page is numbered '581' in a circle at the top left.

*Sonetos...*, cc. 581 y ss., plantilla instrumental completa

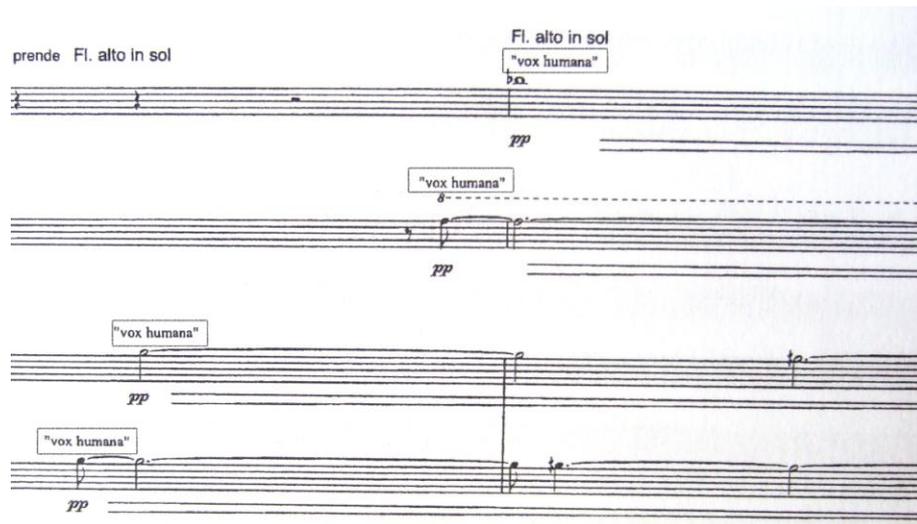
Tras una breve pausa, comienza el poema VIII en el que el contrabajo, esta vez solo, acompañado únicamente por la electrónica (cc. 623-636) nos introduce al ‘Antefinal’, una trepidante sección con fusas de linealidad melódica curva que, sin descanso, nos arrastra (cc. 637-650) hacia el Aria 2.

El poema IX (cc.652-731) es la sección con una participación instrumental y vocal más activa; por un lado recoge objetos ya empleados –como los gestos ascendentes en cuerda (c. 701 y ss.)– y, por otro, propone un coro que, con la estructura rítmica de la seguriya (cc. 683 y ss.), protagoniza uno de los momentos de mayor tensión crítica de la pieza: un breve *fortissimo* (cc. 697-698) que rápidamente se diluye hacia la última sección (cc.681-730). Aquí es de nuevo el talante tímbrico el que demuestra una mayor dedicación, con indicaciones como ‘expressivo quasi senza vibr. arco ‘barroco’’ y ‘come un ricordo da lontano’ –en el

violonchelo (cc.710 y ss.)– o ‘vox humana’ –en el viento de los cc. 725 y ss.; todo ello con una libertad interpretativa notable –algo ya observado en *Wall of light Red*.



*Sonetos...*, c.710, violonchelo



*Sonetos...*, cc.725 y ss., flauta, contrabajo, clarinete en sib, cl. bajo

Llegamos así al último poema, el número XI (cc. 732 – fin), en el que tras un breve episodio con el objeto *sch* en el coro y *tonlos* en la parte instrumental (cc.732-751), se llega al proceso de disolución final: en él la parte vocal asume el tratamiento de un coral convencional y la orquesta disminuye su actividad lentamente hasta el final, cuando ejecuta la indicación ‘rumore marino’ con la que concluye.

El complejo sonoro que propone Sotelo en *Sonetos del amor oscuro* trasciende por varias razones los límites de un comentario analítico como el recién expuesto:

Primero por su concepción escénica, sobre la que no existe un planteamiento fijado en la partitura. Sólo disponemos de testimonios como el que sigue:

“Al fondo de cada uno de los cuatro brazos del crucero del Hospital Real de Granada se iban componiendo, al reclamo de la música, potentes imágenes del pintor irlandés Sean Scully. En el centro se situaron los músicos y, en diagonal, entre dos naves, los solistas de flauta y contrabajo. Los cantantes del coro, en cuatro grupos, permanecían en los lugares más alejados, cada uno en una nave. Mientras, los cantores se desplazaban por el crucero con sus estremecedores lamentos, en las formas básicas del flamenco, diciendo los textos de García Lorca”<sup>80</sup>.

O, según afirma el compositor sobre el segundo poema: “El coro – ‘caminante’– serpentea lentamente entre el público cantando una reiterativa plegaria a modo ‘tíbetano’ sobre la nota pedal sol”<sup>81</sup>.

En segundo lugar, por la relevancia de la parte electrónica que, de hecho, pasó a convertirse, junto al resto de la parte instrumental y visual de la pieza, en instalación sonora en exposición los dos días siguientes al estreno.

En tercer lugar y como hemos podido observar, no existe indicación escrita para los dos cantores en ningún momento de la obra. Esto revela el carácter improvisativo de toda la parte vocal, en lo que a los solistas respecta, y, por tanto, la imposibilidad de su análisis en la partitura.

En cuarto lugar y tras un conocimiento cercano al modo de trabajo del compositor<sup>82</sup>, es necesario decir que, de manera más acentuada en piezas como ésta, el contacto con el intérprete define de una forma notoria el resultado de la composición, por lo que la partitura queda como una representación simbólica parcial del objeto artístico final.

Es por ello que, tras lo insuficiente del comentario analítico, se efectuará en lo que sigue un estudio del resto de componentes que configuran esta creación, junto al resto de las claves del lenguaje musical soteliano.

---

<sup>80</sup> J. Á. Vela del Campo, ‘Con pellizco’, *Diario El País*, 3 de julio de 2005, ed. Online.

<sup>81</sup> M. Sotelo y J. L. Ortiz Nuevo, ‘Conversaciones’..., op. cit.

<sup>82</sup> A través de los cursos y talleres de composición dirigidos por M. Sotelo a los que el investigador ha asistido de manera continua entre 2007 y 2009, véase al respecto la parte introductoria de este trabajo.

### 2.5.3.2 Excurso poético: los versos de G. Ungaretti, F. G. Lorca y J. Á. Valente en la creación musical de Mauricio Sotelo

Por lo pronto y tras la constatación expresa del uso poético de los versos de Federico García Lorca que Mauricio Sotelo realiza en estos *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*, viene a colación realizar un breve excurso poético con el que contextualizar la poesía del autor granadino así como la de Giuseppe Ungaretti y José Ángel Valente, figura ésta última que también ha aparecido ya de forma jalonada –en su relación lírica y conceptual– a lo largo de este trabajo. Todas ellas forman parte sustancial del aparato estético del compositor, como veremos.

A comienzos de la década de los noventa, Mauricio Sotelo emplea varios textos del poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970) en piezas como *Non gridate più* (1990-1991), *L'Allegria I y II* (1992-1993), *Rose in fiamme* (1993-1994) y *Su un oceano di scampanelli* (1994-1995). De hecho, estos títulos están en su mayoría extraídos de versos incluidos en la colección *L'Allegria*, publicada en Milán en 1931. En este poemario se revela una ‘tensión temática’ construida sobre dos polos, el pasado de su patria natal, Egipto, de un lado, y su experiencia en la Primera Guerra Mundial, del otro<sup>83</sup>. Uno de los poemas más conocidos de *L'Allegria* este ‘Rosas en llamas’:

Rose in fiamme  
(Vallone, il 17 agosto 1917)

Rosas en llamas  
(Vallone, 17 de agosto de 1917)

Su un oceano  
di scampanelli  
repentina  
galleggia un'altra mattina

Sobre un océano  
de campanillas  
repentina  
flota otra mañana<sup>84</sup>

Por otra parte, la figura del poeta García Lorca (Fuentevaqueros, Granada, 1898 – Granada, 1936) aparece por primera vez de forma explícita en la trayectoria de Mauricio Sotelo en 1998, cuando concluye: *Canta la luz herida por el hielo. Homenaje a Federico García Lorca, Frammenti de l'infinito. Lorca-Nono, Diálogo*

<sup>83</sup> Según afirma Vivienne Suvini-Hand, *Mirage and camouflage: hiding behind hermeticism in Giuseppe Ungaretti's L'Allegria*, Leicester, Troubador Publishing, 2006 p. xii.

<sup>84</sup> Marco Antonio Campos (trad.), *Poetas italianos del siglo XX. Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo*, Mexico DF, Difusión Cultural UNAM, p. 299.

del amargo e *Interludien zu Lorcas 'Canciones Populares'*. Desde entonces, la lírica del autor granadino –y de forma más marcada algunas secciones de su *Poema del Cante Jondo*, como este *Diálogo del amargo*– es utilizada de manera intermitente hasta la actualidad; este hecho aparece justificado por dos motivos fundamentales: una atracción compartida por el flamenco, cuya inspiración anima gran parte de la producción lorquiana, de una parte; y la fascinación que a la poesía de Lorca tenía Nono, maestro de Sotelo, ya desde los años 50, como afirma Germán Gan<sup>85</sup>.

Efectivamente, es el Lorca más ‘jondo’ el que atrae la atención del compositor madrileño, primero desde el extenso *Diálogo del Amargo*, un texto que ‘mantiene una argumentación muy cercana [al resto del *Poema*] de fatalidad, peligro, vida dañada y muerte’<sup>86</sup>:

“JINETE: Ahora no te negarás a montar conmigo.

AMARGO: Espera un poco.

JINETE: ¡Vamos, sube! Sube de prisa. Es necesario llegar antes de que amanezca... Y toma este cuchillo. ¡Te lo regalo!.

AMARGO: ¡Ay yayayay!

(El JINETE ayuda al AMARGO. Los dos emprenden el camino de Granada. La sierra del fondo se cubre de cicutas y de ortigas)<sup>87</sup>

Este *Diálogo*, una ‘exaltación del gitano libérrimo (...)’<sup>88</sup>, concluye el *Poema del Cante jondo*, concluido en 1921 pero con edición definitiva en 1931; en él se advierte ‘el verso entrecortado y las grandes intuiciones metafóricas, simbólicas y míticas, cifradas en un lenguaje de extraordinaria pureza’<sup>89</sup>, según García-Posada. Lorca muestra en esta obra poética, la sugestión que le produce el ambiente gitano y de manera ya patente, el cante, que siempre se encuentra en el horizonte lírico de la pieza<sup>90</sup>:

<sup>85</sup> G. Gan, ‘Un jardín de voces...’, op. cit., p. 23.

<sup>86</sup> F. García Lorca, *Poema...*, L. García Montero, op. cit., p. 36.

<sup>87</sup> Extracto del final de Campo, primera parte del *Diálogo del Amargo*, Federico García Lorca, *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, Edición de Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, Cátedra, 2004, p. 219.

<sup>88</sup> Federico García Lorca. *Poesía completa II*, Edición y Prólogo de Miguel García-Posada, Barcelona, Mondadori, 2003, p. 15

<sup>89</sup> *Ibíd.*

<sup>90</sup> F. García Lorca, *Poema...*, García Montero, op. cit., p. 35.

“Terminé de dar el último repaso a las suites<sup>91</sup> y ahora pongo los tejadillos de oro al Poema del Cante Jondo, que publicaré coincidiendo con el concurso [de cante jondo, que organizó junto a Manuel de Falla en 1922<sup>92</sup>]. Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los cantaores viejos y a toda la fauna y flora fantástica que llena estas sublimes canciones”<sup>93</sup>

Estas canciones apasionan al poeta granadino y dibujan un cante que, como afirman Josephs y Caballero, ‘no puede considerarse nunca un tema ‘regionalista’ o ‘ligero’<sup>94</sup>; así lo confirma la conferencia dictada tan pronto como en 1922 ‘El cante jondo: primitivo canto andaluz’, donde Lorca muestra su profundo conocimiento del cante, arte que se configura sobre “... las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma (...) la parte más diamantina de nuestro canto”<sup>95</sup>.

Pero no es sólo la práctica vocal la que le atrae; en el *Poema del cante jondo* aparece ineludiblemente la guitarra, título de unos versos incluidos en la sección *Poema de la siguiiriya gitana*:

Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Se rompen las copas  
de la madrugada.  
Empieza el llanto  
de la guitarra.  
Es inútil  
callarla.  
Es imposible  
callarla.  
Llora monótona  
como llora el agua,  
como llora el viento,  
sobre la nevada.  
Es imposible  
callarla.  
Llora por cosas

---

<sup>91</sup> De las que Sotelo extrae varios versos para su pieza *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*.

<sup>92</sup> Véase Jorge de Persia, *I Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa, 1922-1992: una reflexión crítica*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992.

<sup>93</sup> Fragmento de una carta enviada al crítico musical Adolfo Salazar fechada el 1 de enero de 1922, F. García Lorca, *Poema del Cante Jondo*, Edición de Luis García Montero, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1990, pp. 31

<sup>94</sup> F. García Lorca, *Poesía completa...*, M. García-Posada, op. cit., p. 55.

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 56.

lejanas.  
 Arena del Sur caliente  
 que pide camelias blancas.  
 Lloro flecha sin blanco,  
 la tarde sin mañana,  
 y el primer pájaro muerto  
 sobre la rama.  
 ¡Oh guitarra!  
 Corazón malherido  
 por cinco espadas<sup>96</sup>

Aquí, según García Montero, lo jondo se transfigura en ‘una sensación de prosa cantada, de monotonía que se va desarrollando dolorosamente, casi siempre por ritmos que aparecen y desaparecen, contenidos en la rima asonante’<sup>97</sup>

Este poema integra dos versos que el propio Sotelo utiliza como título de dos piezas en las que, por el contrario, no existe parte vocal: *Como llora el viento* (2007) y *Como llora el agua* (2008), obras que tienen a la guitarra como instrumento solista.

Pero la causa primera de este excursus poético, en lo que concierne a la figura poética de Lorca, es la utilización que el compositor realiza de sus *Sonetos del amor oscuro*, escritos entre 1935 y 1936, del que extractamos dos de sus números:

### III

Esta luz, este fuego que devora.  
 Este paisaje gris que me rodea.  
 Este dolor por una sola idea.  
 Esta angustia de cielo, mundo, y hora.

Este llanto de sangre que decora  
 lira sin pulso ya, lúbrica tea.  
 Este peso del mar que me golpea.  
 Este alacrán que poro mi pecho mora.

### XI

Pasa la mano sobre su blancura  
 y verás qué nevada melodía  
 esparce en copos sobre tu hermosura.

Así mi corazón de noche y día,  
 preso en la cárcel del amor oscura,  
 llora sin verte su melancolía<sup>98</sup>.

<sup>96</sup> F. García Lorca, *Poema...*, García Montero, op. cit., pp. 58-59.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 36.

“Prodigio de pasión, de entusiasmo, de felicidad, de tormento, puro y ardiente monumento al amor, en que la primera materia es ya la carne, el corazón, el alma del poeta en trance de destrucción”<sup>99</sup>. Así define Vicente Aleixandre esta colección de poemas –escritos poco antes de la muerte del poeta– en los que ‘parece emplazar el amor bajo el signo de la oscuridad y la desesperanza’<sup>100</sup>.

Hay que decir que no sólo son estos *Sonetos* los que interesan a Sotelo en la pieza en homenaje a Luigi Nono. También emplea fragmentos de otros poemas incluidos en la colección *Suites* –‘Puesta de canción’– o, de nuevo, de *Poema del cante jondo* –‘¡Ay!’–, en *Poema de la Soleá*; este hecho muestra el conocimiento del compositor de la obra lorquiana y la clara presencia que alcanza su poesía<sup>101</sup>.

En el caso de José Ángel Valente, nos situamos ante un poeta que alcanza una proyección capital en la vida creativa de Sotelo –por la constatación de un terreno conceptual construido y compartido por ambos autores– así como en la personal, cuyo contacto ya ha sido narrado en la exposición biográfica del compositor. En el caso del poeta orensano, sí es preciso dibujar el perfil de su vida.

A raíz de la concesión del Premio Adonais en 1954 por el poemario *A modo de esperanza*, José Á. Valente define una trayectoria necesaria para la comprensión del hecho literario español contemporáneo. Desde la posición que define tanto su amplia y heterogénea formación intelectual como la notable inquietud de su ansia humanística, el poeta establece un corpus teórico y literario esencial que integra aportaciones al arte propiamente poético pero también al ensayo y a la crítica en el sentido conceptual más amplio de estos términos, corpus también definido por el estrecho vínculo establecido con ciudades como Oxford, Ginebra y París, donde residió temporalmente a lo largo de su vida, para establecerse en Almería en los años ochenta. Su producción ha sido refrendada institucionalmente a través de

---

<sup>98</sup> Versos que el compositor ofrece en la edición de sus *Sonetos del amor oscuro*. *Cripta sonora para Luigi Nono*, op.cit., p. 3.

<sup>99</sup> V. Aleixandre, Prólogo a F. García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 23ª ed., 1986, p. XI, extraído de F. García Lorca, *Sonetos del amor oscuro*. *Poemas de amor y erotismo*. Inéditos de madurez, Javier Ruiz-Portella (ed.), Barcelona, Áltera, 1995, p. 9. Para una discusión más amplia acerca de estos sonetos, véase Miguel García-Posada, 9. *Sonetos*, Federico García Lorca. *Obra completa II*. Poesía, 2, M. García-Posada (ed.), Madrid, Akal [1982] 2008, pp. 130-136.

<sup>100</sup> Ruiz-Portella, *F. García Lorca...*, op. cit., p. 11.

<sup>101</sup> Es interesante destacar que Sean Scully también dedica una de sus exposiciones al poeta granadino. Primero exhibida por la Fundación Federico García Lorca en la Huerta de San Vicente, se trata de *Sean Scully: dedicado a Federico García Lorca* (2004), que fue mostrada en el Instituto Cervantes de Dublín, véase

[http://cvc.cervantes.es/artes/sean\\_scully/default.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/sean_scully/default.htm), consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

diversos Premios: desde el Príncipe de Asturias de las Letras, concedido en 1988, hasta los dos Nacionales de Poesía –por *No amanece el cantor* en 1993 y, a título póstumo, por *Fragmentos de un libro futuro* en 2001– o el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, en 1998.

La poesía de José Ángel Valente describe una retracción estética que acentuada a raíz de *Material memoria* (1977-1978)<sup>102</sup> –‘un hábitat poético de nocturna luminosidad’<sup>103</sup>. Su esencialidad semántica refleja una ‘especie de espíritu *negativo*, (...) *negación* en su sentido más positivo, ya que la negación permite una recuperación de valores culturales y literarios más profundos’<sup>104</sup>; como afirma el propio Valente:

“Escribir es como la segregación de las resinas; no es un acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos de fondo, y no de sueño o de los sueños, sino de los barros oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar”<sup>105</sup>

Y más adelante: “La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción”<sup>106</sup>.

Esta ‘aventura de retorno al origen’<sup>107</sup>, espacio de ‘autoextinción’ como afirma Valente, observa en la figura del silencio una encarnación absoluta. De hecho, su construcción debe ser el objeto primero y último en la creación lírica:

‘Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio’<sup>108</sup>

<sup>102</sup> Así lo afirma Andrés Sánchez Robayna en el prólogo de José Ángel Valente, *El fulgor. Antología Poética (1953-2000)*, pp. 5-19, p. 11. *Material memoria* fue publicado en Barcelona por La Gaya ciencia en 1979.

<sup>103</sup> Como expresa Juan Goytisolo en un fragmento recogido por Sánchez Robayna, *Ibíd.*, p. 11.

<sup>104</sup> Jonathan Mayhew, Valente y Beckett: afinidades e influencias, en Manuel Rodríguez Hernández (et al.), *Referentes europeos en la obra de Valente*, Compostela, Cátedra Valente, 2007, pp. 127-147, p. 132.

<sup>105</sup> De *III. Poema*, en la colección *Mandorla*, publicada en 1982 y consultada en A. Sánchez-Robayna (ed.), *José Ángel Valente. Obras completas I. Poesía y prosa*, Madrid, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores, 2008, pp. 405-438, p. 423.

<sup>106</sup> En ‘A propósito del vacío, la forma y la quietud’, *Notas de un simulador*, recopilación de textos publicada en 2000, consultada en Sánchez-Robayna (ed.), *Obras completas II. Ensayos*, op.cit., pp. 460-464, p. 464.

<sup>107</sup> Como afirma Fatiha Benlabbah, *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 37; este estudio inserta la producción de Valente en un espacio místico que interesa mucho para mi trabajo.

<sup>108</sup> Texto del segundo de los ‘Cinco fragmentos para Antoni Tàpies’, titulado *Ut pictura*, e incluido también en *Material memoria*. La alusión a esta expresión de Valente viene por un lado de su asidua

Esta contracción en la ausencia es también un descenso al espacio interno tanto del poeta como del lector, un viaje a la ‘sombra de uno mismo’<sup>109</sup>:

*Tamquam centrum circuli*

La memoria nos abre luminosos  
corredores de sombra.

Bajamos lentos por su lenta luz  
hasta la entraña de la noche.

El rayo de tiniebla.

Descendí hasta su centro,  
puse mi planta en un lugar en donde  
penetrar no se puede  
si se quiere el retorno.

Se oye tan sólo una infinita escucha.

Bajé de mi mismo  
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro  
que nadie puede ver y sólo  
en esta cegadora, en esta oscura  
explosión de la luz se manifiesta<sup>110</sup>

El tránsito gnóstico hacia la no-existencia, en este caso el espacio interno del ‘hábitat poético’, alcanza en este poema –que incluye un verso dedicado precisamente a la creación musical de Sotelo, ‘se oye tan sólo una infinita escucha’<sup>111</sup>– una de sus cotas más sustanciales: el descenso órfico *ad inferos*, la ‘experiencia abisal’, que no es otra que la del silencio, la ‘explosión del silencio’ del canto<sup>112</sup> como ya expresaba el propio Valente tres décadas antes.

Asimismo, es preciso considerar el valor que el cante flamenco adquiere en el corpus poético del autor orensano, puesto que, como él mismo afirma,

---

utilización por parte de Sotelo para definir la posición poética de Valente –como por ejemplo en la entrevista con Ortiz Nuevo– y de un interesante artículo de Amparo Amorós Moltó, ‘La retórica del silencio’, en *Cuadernos del norte*, 16/1982, pp. 18-27, p. 18, citado por José Andrés Calvo Rodríguez en ‘El cántaro o la creatividad de lo vacío en la poesía de José Ángel Valente’, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 2007, p. 521.

<sup>109</sup> Como escribe Juan Carlos Marsset en su poema ‘Premonición del héroe’, en *Leyenda napolitana* (1999), que acompaña a *Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras, Sibila*, 1 (1996), p. 1.

<sup>110</sup> Incluido en *Fragmentos de un libro futuro*, op.cit.

<sup>111</sup> Como afirma el compositor en las notas del registro discográfico M. Sotelo, *Si después de morir...*, op.cit., p. 10.

<sup>112</sup> ‘Un canto’, en *La memoria y los signos*, publicado tan pronto como en 1966, incluido en el artículo de Amorós antes citado.

“Se canta hacia adentro del cuerpo y de la voz, hacia la entraña o –si se quiere utilizar un término de la mística española– hacia lo *entrañal*. Tal sería el movimiento hacia lo hondo o lo *jondo* en el cantar.

Con esa voz (...) el cantaor, en el cante, canta o se canta hacia la interioridad, nos arrastra hacia ella. Canta hacia lo más íntimo o adentrado de sí, con una voz que se precipita y se retrae hacia las más estrechas gargantas del alma.

(...) La palabra en el cante nos lleva hacia su oscuridad. La oscuridad es su luz”<sup>113</sup>

Sotelo utiliza un cantaor –o cantaora– en la mayoría de los casos<sup>114</sup> para la interpretación del texto valentiano; este hecho sitúa el vínculo conceptual establecido entre ambos creadores en un nivel semántico que trasciende lo literal: la creación musical de Sotelo, por un lado, y la poesía de Valente, por otro, convergen en el espacio de la mediación que invoca el cante ‘hondo’, expresión que nos sirve para concluir este breve excursus poético.

#### 2.5.4. *Wall of light sky* (2005-2006)

Continuamos la exposición del comentario analítico con la pieza *Wall of light Sky*; escrita para *ensemble* y cinta, esta pieza fue concluida en 2006 como encargo del Grup Instrumental de Valencia, que la estrenó en Bremen, en junio de ese mismo año, bajo la batuta del director de este conjunto, Joan Cerveró, dedicatarios además de la misma.

Este *Muro de luz cielo*<sup>115</sup> hace referencia en su título al ciclo de piezas de Sean Scully tituladas también *Wall of light*, y de manera exacta a una pieza

<sup>113</sup> J. A. Valente, *La experiencia abisal*, p. 37.

<sup>114</sup> Así ocurre en *Nadie* (1995-97) y *Epitafio* (1997) e *In pace* (1997), piezas que toman su título de poemas homónimos incluidos en la colección *Fragmentos de un libro futuro*; *Si después de morir...In memoriam José Ángel Valente* (2000); *El rayo de tiniebla* (2008); *Arde el alba* (2008-2009). Para un estudio más amplio de esta relación entre ambos autores, véase Pedro Ordóñez Eslava, ‘L’espace poétique de José Ángel Valente dans la pensée musicale de Mauricio Sotelo’, Paloma Otaola (ed.), *Littérature et Musique. Musique et littérature au XXe siècle. Valeurs universelles et approches transculturelles*, Lyon, Presses de l’Université de Lyon, 2011 (en prensa).

<sup>115</sup> Se han localizado dos traducciones del título de esta pieza; una la ofrece Carolina Maestro Grau, *Sean Scully: La dimensión humanística de la pintura abstracta*, tesis defendida en 2007 en el Departamento de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, p. 529: *Muro de luz del cielo*; la otra, la web especializada en crítica de arte, [www.masdearte.com](http://www.masdearte.com), que lo traduce como *Muro de luz cielo*. Creemos más interesante esta última, puesto que no cierra el concepto de luz al sustantivo que le sigue, sino que se asocia a la expresión “Muro de luz”, dejando el sustantivo en cada caso con una mayor apertura poética. De hecho, cuando el sustantivo final afecta a la expresión *Wall of light*, el pintor la titula cambiando el orden de las palabras, convirtiéndolo en adjetivo, como ocurre en *Small Barcelona Grey Wall of light* (2000), entre otros.

homónima concluida por el pintor irlandés en 2000<sup>116</sup>. Esta vinculación ya anunciada desde el título será tomada como referencia más adelante para comenzar a analizar la relación entre ambos creadores. Ahora sin embargo, toca exponer el análisis sistemático realizado para observar su comportamiento estrictamente musical, un análisis que sirve de hecho como aproximación estética al hecho musical soteliano.

The image shows a musical score for the piece 'Wall of light sky'. It consists of four staves: Violin 1st (Vi. 1ª), Violin 2nd (Vi. 2ª), Viola (Vc.), and Tape (Nastro). The music is written in 3/4 time. The Violin 1st and 2nd staves have dynamic markings of <math>pppp</math>. The Viola staff also has a <math>pppp</math> marking. There are performance instructions: 'flaut. pont. cambia timbro' (flute, ponticello, change timbre) above the Violin 2nd and Viola staves. A timeline at the bottom of the score is marked with 00:05, 00:10, 00:15, and 00:20.

*Wall of light sky*, inicio, sección de cuerdas y cinta magnética<sup>117</sup>

Ya desde el inicio, la apariencia magmática del material sonoro invita a pensar en un proceso de casi absoluta continuidad. Aunque podrían distinguirse tres secciones distintas, la linealidad de la pieza provoca su consideración como un sistema proliferante que nace y muere en el silencio.

La primera de estas secciones introduce el material que será objeto de continua elaboración a lo largo de la pieza. El timbre de la electrónica que acompaña a la plantilla instrumental<sup>118</sup> –que recuerda poderosamente a la cinta utilizada en *El diálogo del amargo. Frammenti dell'infinito* (1998)– aporta el carácter *lontanissimo* que ya exige el propio compositor desde el inicio (cc. 1-14). También con un *glissando* introductorio, el magma sonoro sobre el soporte electrónico se mueve de forma constante en bloque y en ascensión muy lenta; las

<sup>116</sup> Según aparece recogido en Sean Scully, *Paintings, Pastels, Watercolors, Photographs*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen & Richter Verlag, 2001, p. 170.

<sup>117</sup> *Wall of light Sky für Ensemble und Tonträger* (2006), UE 33586, Wien, Universal Edition, 2006.

<sup>118</sup> No es vano recordarla: flauta, clarinete, percusión, 2 violines y violonchelo.

cuerdas se sitúan en un registro en torno al *sol*<sub>4</sub>, y también en *glissando* en permanente movimiento hasta *la*<sub>4</sub> en cuerda y *do*<sub>3</sub> en viento.

Seguidamente (cc. 14-21) comienza un proceso de evolución que alcanzará un ejemplo paradigmático ya en el c. 30: por ahora, flauta y chelo, por un lado, clarinete y violín segundo, por otro, se desenvuelven *staccato* en paralelo con dinámicas exactamente iguales; sólo el violín primero mantiene un sonido tenido, armónico sobre *la*<sub>4</sub><sup>119</sup>, en una linealidad que puede entenderse ya como el límite entre los dos movimientos en paralelo definidos. La percusión, por su parte, se mueve inicialmente de forma sutil (cc. 16-17) aunque pronto se suma al comportamiento de flauta y chelo, dejando al violín primero como única línea estática.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Flute (Fl. in sol), the middle for Clarinet (Cl. in sib), and the bottom for Timpani (Timp.). Each staff has a red box around it. The Flute and Clarinet staves show a sequence of notes with dynamic markings: *pppp* < *pp* < *p* < *f* "f" *pp*. The Clarinet staff shows: *p* > *ppp* < *p* *pp* "f". The Timpani staff shows: *pppp* < *pp* *ppp* < *pp* *pp*. There are also circled numbers 18 and 19, and a circled note labeled (Holz/ legno).

<sup>119</sup> Se trata en este caso de un armónico con tercera, que da lugar a la octava más quinta superior.

VI. 1<sup>o</sup>

pont. flaut.      pont.      pizz. L.H.

$p > ppp < p < pp < f$

Vc.

pont. III      pont. IV      flaut.      pizz. L.H.

$pppp < pp < ppp < p < f < f < pp$

Wall of light sky, c. 18, plantilla completa

Más adelante en esta sección (cc. 21-40) continúa la confrontación de bloques tímbricos entre vientos y cuerdas, siempre con el violín I *in rilievo*, en torno a *do4*. Estos bloques continúan su comportamiento paralelo, aunque la percusión retoma su línea independiente hasta el c. 31, en el que se suma a lo ejecutado por el violín primero.

VI. 1<sup>o</sup>

$mf > p < ff$

VI. 2<sup>o</sup>

$ppp < p > pp <$

Vc.

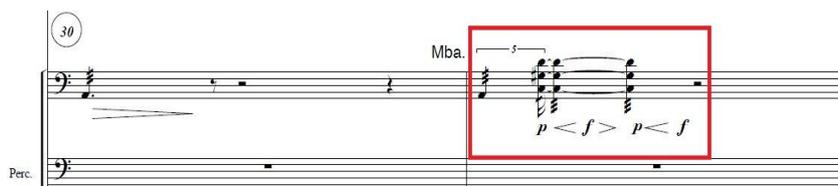
$ppp < p > p > pp$

Fl. in sol

$ppp < p > pp > ppp$

Cl. in sib

$ppp < p > pp <$



*Wall of light sky*, cc. 30 y ss, plantilla completa

Es aquí donde podrían observarse las primeras alusiones a unos ‘campos de color tímbrico’ en relación con el planteamiento plástico de Sean Scully; el trabajo sobre bloques paralelos se entiende como proceso temporal afín al que el pintor irlandés plantea en su ciclo *Wall of light* y en una parte significativa de su producción pictórica.

La segunda sección, que se extiende entre los cc. 41 y 90 puede ser dividida a su vez en dos pasajes.

El primero ocupa quince compases (cc. 40-54) y se construye sobre un gesto de las cuerdas en ascensión cromática al que la percusión sigue literalmente aunque no de manera continua –como ocurre en c.49, por. ej.–, con un acompañamiento mucho más estático por parte de flauta y clarinete.



*Wall of light sky*, c. 49, cuerdas

Este gesto pudo observarse en la ya analizada *Chalan* –c. 59, por ej.–, y de hecho será también objeto de elaboración en las obras escritas en estos mismos años iniciales de la primera década de nuestro siglo, algo que podrá observarse claramente en las próximas obras objeto de análisis. Asimismo, este gesto obtiene una funcionalidad también discursiva, puesto que se repite insistentemente durante esta primera sección del segundo bloque, siempre en forma ascendente entre marcos de silencio, aunque entre los cc. 55 y 59 comenzará a viajar entre los

distintos instrumentos de cuerda con el avance en movimiento paralelo, fragmentado aunque claramente visible, de percusión, violín segundo y chelo.

Tras un breve clímax discursivo de cuatro compases (60-64), en el que el *ensemble* mantiene un acorde tenido en *fff*, instante en que el discurrir de la pieza se detiene, se retoma la linealidad del primer pasaje con un segundo en el que el gesto es descendente (cc. 65-90) y canónico; es decir, cuando antes los tres instrumentos de cuerda marchaban parejos, ahora es el violín primero el que comienza el descenso siguiéndoles el violín segundo y el chelo, en imitación canónica, todo ello con un trabajo sobre viento sin altura definida, aire solo, *sim. con variazioni / trasformazione suono*<sup>120</sup> en flauta y clarinete, y *fregare* en percusión.

The image displays a musical score for the piece 'Wall of light sky, p. 43'. It features four staves: Percussion (Perc.), Violin 1st (VI. 1º), Violin 2nd (VI. 2º), and Violoncello (Vc.). The Percussion part consists of three staves with rhythmic patterns and dynamic markings of *p*. The string parts (VI. 1º, VI. 2º, and Vc.) feature a continuous, descending melodic line with triplets and dynamic markings of *pp*. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Wall of light sky, p. 43

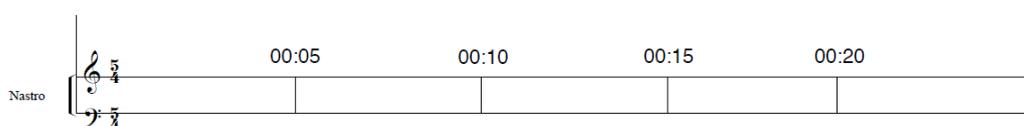
Este segundo pasaje presenta un trabajo textural continuo y persistente, con lo que se acentúa la distinción interna entre plantillas tímbricas del ensemble. Asimismo, este tipo de trabajo será tomado como ejemplo de un proceso vertical vinculado al tratamiento plástico de Scully; sin embargo, puede adelantarse aquí

<sup>120</sup> Como indica el compositor, M. Sotelo, *Wall of light...*, op.cit., p. 33.

que nos situaríamos en el estudio de las interrelaciones ‘cromáticas’ entre secciones del ensemble, lo que podrían observarse como campos distintos de color. Salta a la vista, según puede observarse en la figura de la página anterior, cómo el vacío sonoro de viento y percusión contrasta de manera clara con la vivacidad del movimiento de las cuerdas.

La tercera y última sección –cc. 91-fin (c.182)– ofrece un coral de todo el ensemble, con 'vox humana' y arco 'barroco'<sup>121</sup> como indicación general, sobre altura de *mi*, con una percusión poco presente hasta el c. 119. Este coral sufre una fragmentación progresiva a raíz de un *glissando* también general, aunque ahora sobre un polo de atracción, la altura *la*, todo ello en una dinámica de *pppp*. Este proceso cercano al silencio –que será tratado también como clave lingüística de la propuesta musical soteliana, se encuentra dotado también de una clara direccionalidad, que se verá puntualmente interrumpida en el c. 119, en el que aparece una tinaja, un instrumento de percusión también vinculado aunque recientemente al conjunto de la plantilla tímbrica del flamenco. En este instante parece comenzar un nuevo pasaje caracterizado por el acento de la percusión; sin embargo, ocho compases después, el grupo retoma su coral y de nuevo inunda al conjunto un carácter etéreo acentuado por los armónicos artificiales de la flauta baja –cc. 142 y ss.– y luego del clarinete bajo –cc. 148 y ss.– y de la percusión, que insiste en un objeto sonoro poco definido con *super ball* y baqueta sobre platillos.

El silencio inunda poco a poco todo el grupo hasta el instante final, en el que de nuevo la obra se abre a la nada absoluta.



© Copyright 2006 by Universal Edition A.G. Wien

UE 33 586, UE 33 587

### *Wall of light*, inicio, cinta

No ha sido comentado de forma detenida el material que aporta la cinta magnética; a excepción del inicio de la tercera sección, en la que se transfigura, al igual que el resto de la plantilla, en una simulación de la voz humana; aquí, el

<sup>121</sup> Ambas indicaciones aparecen expresas por el compositor, M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., p. 46.

dominio electrónico efectúa de nuevo lo que acaba por ser característico: una acentuación constante de la paleta tímbrica del grupo instrumental, es decir, la reafirmación del carácter volátil y el realce rítmico que éste realiza según la sección en la que nos encontremos.

Esta obra muestra una notable sencillez estructural: la linealidad de su discorrir es clara y cada sección surge de forma natural y fluida. Asimismo, exhibe un comportamiento, desde un corte horizontal y vertical, que puede vincularse a los procesos que define el propio compositor como claves, tanto para acercarse a su producción de estos años como para establecer la relación con el pintor Sean Scully. Así serán tomados más adelante en la sección correspondiente; quede aquí la constatación de la posición de esta obra como posible reflejo de esta correspondencia interdisciplinar.

### **2.5.5. *Wall of light black – for Sean Scully (2005-2006)***

Escrita entre 2005 y 2006 para saxofón y ensemble, como encargo del Ensemble MusikFabrik, fue estrenada en Köln en agosto de 2006 por este mismo ensemble y Marcus Weiss<sup>122</sup> como solista<sup>123</sup>, bajo la dirección de Brad Lubman.

Esta pieza, que toma su título de nuevo de un lienzo completado por Sean Scully en 1998<sup>124</sup>, muestra una clara atención al saxofón solista que, a lo largo de las varias secciones de que se compone, muestra una actitud muy cercana a la intervención del cante en distintas prácticas del flamenco, tradición que aparece como decisiva, una vez más, para la comprensión de este *Muro de luz Negro – para Sean Scully*<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Saxofonista nacido en Basel en 1961 con el que el compositor mantiene una estrecha relación personal y profesional desde su estancia de formación y estudios en Viena.

<sup>123</sup> Solista de saxofón, junto a un ensemble compuesto por flauta –ottavino y bajo–, oboe, clarinete –bajo–, fagot, trompeta, trompa, trombón, tuba, set de percusión, piano, violín I y II, viola, violonchelo y contrabajo, véase, Mauricio Sotelo, *Wall of light black – für Sean Scully*, für Saxophon und Kammerensemble (2006), Studienpartitur, Viena, Universal Edition, 2006.

<sup>124</sup> Este cuadro pertenece a The Snite Museum of Art, institución dependiente de la University of Notre Dame, Indiana; véase [http://nd.edu/~sniteart/collection/mod\\_and\\_cont/index.html](http://nd.edu/~sniteart/collection/mod_and_cont/index.html), consultada a fecha 6 de mayo de 2011. Al igual que antes, analizaremos con detenimiento esta pieza y las demás en las que se inspira el compositor madrileño en la sección correspondiente.

<sup>125</sup> No se ha localizado traducción al castellano para este título. Lo más cercano es la traducción que ofrece Maestro Grau para la pieza *Wall of light Black Black* (2004), *Muro de luz negro, negro*; sin embargo, creemos desacertada esta traducción primero porque aplica el adjetivo ‘negro’ al sustantivo masculino ‘muro’, y no a ‘luz’, que era la solución que ofreció antes para *Wall of light*

Según nos explica el compositor, *Wall of light black*

“La parte del saxofón solista, extraordinariamente interpretada por mi amigo Marcus Weiss, es como un áspero trazo de oscura luz que se adentra en el aura de uno de los más antiguos y estremecedores cantos del flamenco, la Toná. Este término se utiliza para designar un canto de extremada profundidad expresiva, que nos habla de ancestrales lamentos del alma -‘voz de dolor, i canto de gemido’ (F. de Herrera, Canto D)-. Ese poderoso carácter expresivo viene aquí expuesto a través de una amplia gama de ‘micro-intervalos’, así como de una extensísima paleta de ‘micro-calidades’ del sonido. La línea *cantabile*, de una apariencia austera y que recuerda la voz rota o ‘quejío’ de un cantaor, es de una gran dificultad interpretativa y exige del intérprete un oído excepcional y un extraordinario dominio instrumental”<sup>126</sup>

De este texto del propio Sotelo pueden realizarse varias lecturas:

La primera de ellas tiene que ver con la relevancia que adquiere una vez más el flamenco, en este caso y según expresa el compositor, en relación con la toná, un palo de compás libre en el que, tradicionalmente, es la voz del cantaor lo único que debe oírse<sup>127</sup>; la segunda, con la estrecha relación que también aquí mantiene el compositor con el intérprete solista; esto permite un contacto directo entre ambos, contacto que facilita precisamente la transmisión conceptual y técnica necesaria para una exacta interpretación de lo que Sotelo pretende con esta obra.

Desde el punto de vista analítico, la pieza presenta un discurrir fluido, con cesuras precisas que no interrumpen de manera abrupta su devenir. El saxo solista adquiere gran notoriedad y el resto del ensemble funciona en gran medida como grupo de acompañamiento rítmico, melódico y armónico.

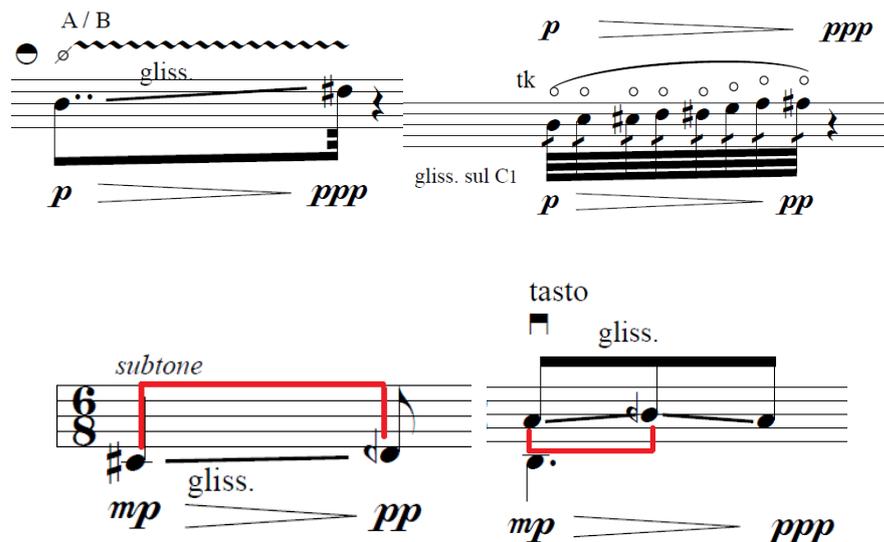
Nos encontramos pues con una breve sección de apertura (cc. 1-18) en la que aparecen gestos como los que siguen:

---

*Sky*; segundo, porque introduce una coma que no aparece en el título, véase, Maestro Grau, Sean Scully, op. cit., p. 546. Parece cada vez más claro que el título de cada lienzo que conforma la extensa serie *Wall of light* tiene dos partes: una, siempre idéntica, *Wall of light*; y otra, que se convierte en el título específico de cada pieza.

<sup>126</sup> Mauricio Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., p. 4.

<sup>127</sup> ‘El nombre de toná es la desfiguración fonética andaluza de tonada, copla dicha con voz entonada’, según afirma Agustín Gómez; y sigue, citando a Hipólito Rosy, ‘la toná discurre sobre el modo dórico con escapadas transitorias pero ostensibles hacia notas de distinta tonalidad para hacer cadencias en la fundamental del modo dórico que la rige. Se canta a ritmo libre, o más exactamente, sin sujeción a compás’, en A. Gómez, *Cantes y estilos del flamenco*, Córdoba, Sº de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004, pp. 91-91.



Wall of light black, inicio, flauta, tuba, saxo solista y viola, respectivamente<sup>128</sup>

Se trata, como puede observarse, de un material muy inestable en su constitución, con el recurso constante al *glissando*, y con una característica esencial, la alusión al semitono, la distancia mínima entre alturas, que aquí incluso se disminuye con el uso de cuartos de tono –como se destaca con el trazo en rojo en las dos últimas figuras. Este material mínimo dará lugar a un juego melódico de uso constante a lo largo de la pieza –ya presente en esta apertura, cc. 11 y ss.– sobre *do#3-re3-do#4*, con el semitono en cambio de octava, como puede verse en esta figura:



Wall of light black, c. 11, saxofón solista

Otro elemento fundamental que integra esta apertura y que alcanzará significación notable es el siguiente, en el que la plantilla instrumental asume la secuencia rítmica característica de la *seguriya*, sobre el semitono, en este caso, entre *si* y *do*:

<sup>128</sup> Wall of light black für Saxophon und Kammerensemble (2006), UE 33220, Wien, Universal Edition, 2006.

Wall of light black, cc. 7-8, piano y saxofón solista

La secuencia rítmica de la seguriya, en alternancia hemiódica, afecta considerablemente al devenir de la pieza, tanto en el planteamiento métrico como en el rítmico; de hecho y tras esta apertura, la segunda sección –cc. 19-75–, un pasaje mucho mayor en extensión que el inicial, comienza con un uso vacío<sup>129</sup> del viento metal, primer percusionista y cuerda –excepto el contrabajo– de nuevo con la acentuación rítmica de la seguriya.

Wall of light black, cc. 21-24, viento metal

Esta segunda sección aparece claramente definida por un lento y progresivo *glissando* que comienza, en el c. 34, tras un coral con la indicación ‘vox humana’ de la sección de viento metal (cc. 27 y ss.) –como ya ocurría en el gesto inicial de

<sup>129</sup> Con uso vacío queremos decir el uso de sólo aire en la sección orquestal de viento y a *tonlos* en la percusión y cuerda.

*Chalan* y en la tercera sección estructural de *Wall of light sky*– y el juego sobre el semitono en cambio de octava al que antes se aludía (cc. 33 y ss.), esta vez sobre *do* y *reb* en fagot y piano, que marchan en paralelo (cc. 33-45). El saxo solista alterna pasajes melismáticos –que recuerdan inevitablemente a un pasaje instrumental solista en la práctica convencional flamenca– con acentuaciones rítmicas dentro del 3/4 en el que se enmarca este gran *glissando* que por otra parte, muestra un cambio de carácter a partir del c. 46: tras el juego melódico sobre *do* y *reb*, aparece en el piano un arpeggio sobre el espectro de mi, lo que transforma el aspecto armónico del pasaje, en el que continúa la ascensión del *glissando* desde la cuerda y un uso de nuevo percusivo sobre el vacío de viento metal (cc. 46-75).

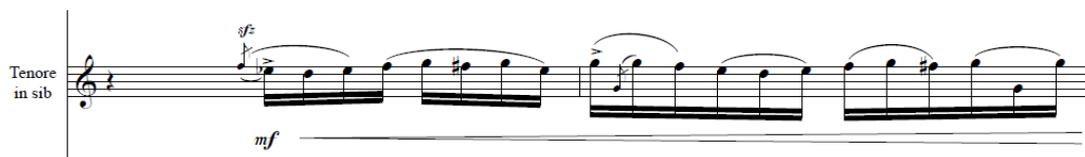
The image shows a musical score for piano and saxophone. The piano part (Pf.) is written in bass clef and features a complex melodic line with a large glissando indicated by a long horizontal line. The saxophone part (Tenore in sib) is written in treble clef and includes a 'slap' instruction and a dynamic marking of 'mf'. A box highlights the instruction 'improvvisativo con variazioni colla parte parlando'.

*Wall of light black*, c. 46, piano y saxofón

Como puede observarse en la ilustración, se ha destacado la indicación ‘improvvisativo con variazioni’ y ‘parlando’, que alude obviamente a la actitud que debe adoptar el solista, en relación tanto a la ejecución del material melódico como a la cercanía que debe mantener siempre con la voz humana, en este caso, del cantaor flamenco, algo que adquirirá sentido pleno más adelante cuando el saxo desempeñe un papel expresamente definido ‘cantando, come ‘cante hondo’ –cc. 107 y ss.– en el conjunto del grupo instrumental.

Ahora (cc. 76-89), este grupo toma de nuevo el material de los cc. 33 y ss. – es decir, juego melódico sobre el semitono en cambio de registro– con la

intervención del saxo solista, que muestra aquí su primer comportamiento ligado claramente el canto:

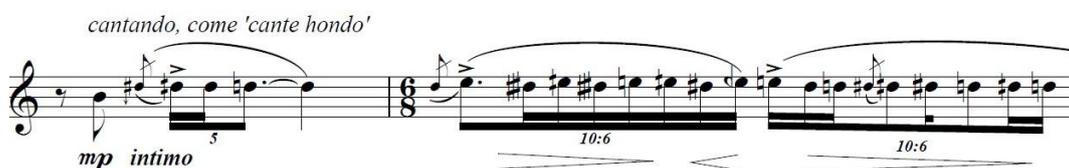


*Wall of light*, cc.79-80, saxofón solista

El juego en torno a *do* y *reb* vuelve a la línea que desenvuelve el saxo aunque con un principio heterofónico que será acentuado de manera notable en la siguiente sección. En este momento, sólo la viola marcha en paralelo con el solista (cc. 79-89).

Tras una breve reexposición literal del inicio de la pieza (cc.90-93), que sirve como recurso discursivo –algo que será tratado en el análisis del uso conceptual y técnico de la repetición–, comienza un gran bloque (cc. 94-168) en el que es la toná el patrón decisivo sobre el que se construye el discurso melódico del solista, la distribución textural del resto de la plantilla y la apariencia estructural y formal de la sección.

Violines, flauta piccolo y clarinete introducen el nuevo ‘aire’ que toma la pieza: a través de un canto heterofónico (cc. 95-99), sitúan al oyente en un dominio en el que la voz comienza a encarnarse. Tras un breve gesto instrumental de toda la plantilla excepto el solista (c. 103) y dos compases de absoluto silencio (cc. 105 y 106), comienza la toná:



*Wall of light black*, c. 107, saxofón solista

El saxo solista ejecuta una línea melódica estrechamente vinculada a este palo flamenco, caracterizado por la ausencia de un metro fijo (cc. 100-138), sobre un polo tonal de *do* y acompañado en paralelo por violonchelo y contrabajo. Este acompañamiento será realizado por un número progresivamente mayor de

instrumentos (cc. 119 y ss.) hasta que inunde de forma integral –aunque no en movimientos paralelos– a toda la plantilla, para de nuevo volver a disolverse (cc. 127 y ss.).

Es preciso atender a los silencios que jalonan esta toná (cc. 113 y 120, por ej.) y que deben entenderse como las pausas naturales que el cantaor dedica a la respiración, pausas esenciales en estilos de una exigencia interpretativa como éste.

Este bloque adquiere una nueva dimensión tímbrica y rítmica entre los cc. 139-156, en los que a la percusión se suma un yunque:

m.d. Hammer / martello  
m.s. T.-T. Schlegel / batt. di T.-T.

Yunque

*mf* *f*

Wall of light, c. 139, percusión II

Este uso instrumental alude inevitablemente al martinete, un ‘cante de faena asociado a la fragua’<sup>130</sup>, por lo que se propone en escena ‘con el golpeo de las herramientas’<sup>131</sup>; de aquí que este objeto asociado al trabajo del herrero se adopte como percusión con utilización rítmica, puesto que el canto se somete a su compás. El saxo retoma la ejecución melódica de este martinete y la plantilla toma el papel del yunque puesto que sigue los acentos que este objeto marcó inicialmente.

Tras un *silenzio assoluto* –c. 157– expresión precisa que aparecía ya en *Memoriae*– el saxo continúa su cante; ahora sin embargo, la plantilla instrumental elabora un material sonoro inestable en el que reaparecen los gestos del inicio de la pieza, en línea descendente en el caso del viento:

48

159

Fl. b. Fl. basso

Ob. senza bocchino

Perc. Innen / dentro

*pp* *f*

gliss.

<sup>130</sup> A. Gómez, *Cantes y estilos...*, op.cit., p. 106.

<sup>131</sup> *Ibíd.*

*Wall of light black*, cc. 158 y ss., flauta y oboe, piano, violines, respectivamente

Esta irregularidad del material –que el propio compositor indica, como puede observarse en la última figura– continúa hasta el final de esta gran sección central de la pieza.

De nuevo, la asimilación a un palo flamenco concreto define el cambio de aire: la bulería que marca el propio compositor –pág. 51, c. 169– caracteriza la composición en este bloque final –hasta el c. 219. Si antes teníamos la alternancia hemiólica en compás binario y ternario, ahora es al revés, con la unidad de tiempo –negra con puntillo– a 72, lo que indica un *tempo* moderado. Cada sección instrumental fluctúa en su papel, que puede ser de marcado acento rítmico –como ocurre con la cuerda en los cc. 176 y ss. o el viento en los cc. 181 y 182– o con una mayor relevancia tímbrica –como también ocurre con el viento en el c. 175 o en los cc. 184 y 186, entre otros.

En cuanto a la parte solista, lo que antes aparecía detalladamente escrito, la heterofonía que marcaba la línea del saxofón, es ahora suprimido aunque siempre con el acento rítmico de la bulería:

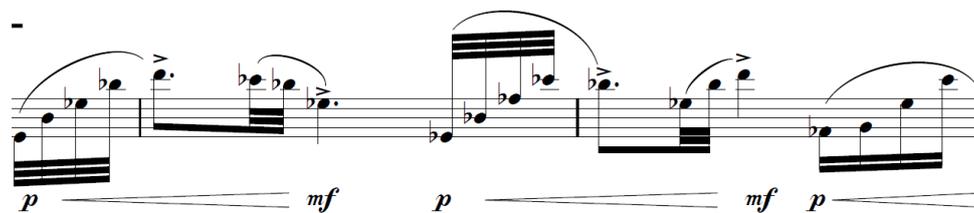
*Wall of light Black*, cc. 172 y ss., saxofón

Esta sección será asimismo retomada en el epígrafe dedicado al tratamiento tímbrico de Sotelo puesto que en la mayoría de instrumentos exige una gran precisión técnica, como veremos.

De la misma manera, también será muy tenido en cuenta el uso de la repetición, que precisamente en esta misma sección alcanzan una profusión absoluta.

Tras un pequeño pasaje en que saxo y percusión se quedan aislados, con ‘segue improvissativo’ para aquél e instrumentación *ad libitum* para ésta –cc. 188 y ss.–, comienza la *cadenza*, momento convencional en una pieza para solista y grupo instrumental, aunque ‘sempre a tempo di bulería’ y sobre un modo frigio con el centro en *do*:

*Cadenza segue sempre a tempo di ,bulería‘*



*Wall of light Black, cc. 195 y ss., saxofón*

Esta cadencia concluye con un punto climático en la pieza, un doble *ff* de todo el grupo (cc. 218-219) sobre el *mi*<sub>2</sub> del contrabajo.

A continuación sigue una caída (cc.220-237) con ‘suono fragile, delicatissimo, quasi armonici acuti’ –para viento madera– y ‘Libero, improvissativo, secreto’<sup>132</sup> –para el saxo solista; se trata de un pasaje en el que las secciones asumen un comportamiento lineal descendente en cascada junto con *glissandi* ascendentes y descendentes desde la cuerda grave, en un momento de inestabilidad aunque calmada, con el saxo solista que continua con un comportamiento improvisado;

<sup>132</sup> Todas ellas, obviamente, indicaciones del compositor.

Wall of light black, c. 220, viento madera

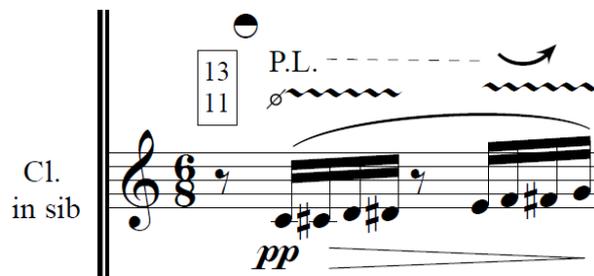
el piano, por su parte, despliega el espectro de *mi*, en lo que le acompañan puntualmente distintas voces del grupo, entre ellas el saxo solista –cc. 228 y ss.; sin embargo, ahora este espectro aparece de forma inversa a como ocurrió antes; entre los cc. 221 a 237 encontramos de manera casi exacta el material utilizado en los cc. 46 a 62 en espejo, en un interesante recurso que también obtendrá atención específica posteriormente.

Wall of light black, c. 237, piano y saxofón<sup>133</sup>

Llegamos al compás final de esta pieza, el 238, que ofrece un pulso rítmico claro, en contraste con el pasaje marcadamente melismático recién concluido, sobre

<sup>133</sup> Entre paréntesis aparece el tercer sonido, que debería ser *mi*.

un *mi* acentuado por la percusión. Resulta interesante destacar el motivo que desenvuelve el clarinete, que retoma uno de los gestos del comienzo, el ascenso cromático tan relacionado también con el *glissando*, técnica que define gran parte de los objetos sonoros propuestos en esta pieza.



Tanto es así que utiliza este *glissando* como último recurso, en las cuerdas graves y, sobre corchea final en toda la sección de cuerda, saxofón, primer percusionista y trombón, como puede verse en la siguiente y última figura de este *Wall of light Black*.

*Wall of light Black*, final, saxofón y cuerdas

Como ha podido observarse, esta pieza muestra una división definida claramente por los patrones melódicos, estructurales y rítmicos de dos palos flamencos: la toná –que se transforma en martinete cuando la percusión alude al uso del yunque<sup>134</sup>– y la bulería, a través de la que el aire de la obra se aligera tanto en el *tempo* como en el material tímbrico puesto en juego. El papel solista adquiere

<sup>134</sup> Puesto que la toná y el martinete comparten estructura melódica.

protagonismo absoluto e incluso realiza una *cadenza*, aunque siempre bajo la secuenciación rítmica pertinente. El resto de la plantilla acompaña al saxofón y asume un papel que fluctúa en cuanto a su densidad rítmica o tímbrica.

Algunos de los procesos que más interesan de esta pieza son, por un lado, la reiteración de material como proceso de avance discursivo, y, por otro, el cruce lineal que puede advertirse hacia el final, momento en el que los *glissandi* y las caídas melódicas conforman el objeto musical. Algunos de estos procesos serán enmarcados en un cuadro preciso en relación con su adscripción a los distintos parámetros en los que, convencionalmente se divide el sonido musical: altura, intensidad, duración y timbre, parámetros que protagonizarán el epígrafe 2.6.1 de este trabajo.

### 2.5.6. *Night* (2007)

Para percusión y ensemble, esta pieza, concluida en 2007, fue estrenada en junio de ese mismo año por el solista Miquel Bernat y el Remix Ensemble, bajo la dirección de Emilio Pomàrico. A pesar de no mostrar ninguna relación aparente con el resto de piezas que conforman el ciclo *Wall of light*, *Night* presenta varios rasgos que la emparentan de manera estrecha con ellas, como veremos tras la exposición del análisis realizado.

Como el propio compositor afirma:

“En la obra *Night*, me decidí a centrar la línea de trabajo estrictamente en la definición de un tejido rítmico, que tuviese una calidad expresiva similar a la que se percibe en los grandes ‘bailaores’ de flamenco. En una estancia preparativa para esta composición en Oporto, el gran percusionista Miquel Bernat me descubre un tipo de baqueta que permite una muy particular técnica de percusión. Ésta sirve maravillosamente al propósito que yo me había propuesto, esto es, una baqueta de marimba ‘doble’ que, por una parte, ‘repica’ casi como los zapatos de un ‘bailaor’ y, por otra parte, puede ‘cantar’ sobre la lámina del instrumento”.

Y continúa:

“De un trepidante ritmo ternario inicial en pianissimo, ‘bulería’ de sombras, va surgiendo una suerte de cascada sonora con una estructura de intervalos de quinta, que caminan-danzan sobre una escala en continuo desplazamiento. La transformación del perfil de esta ‘línea danzada’ es casi imperceptible y nos conduce a un canto ‘por

seguriya’: ‘Bajamos lentos por su lenta luz / hasta la entraña de la noche. El rayo de tiniebla’, como diría el poeta José Ángel Valente. *Night* es, en realidad, un espacio soñado, un *nocturno*, reflejo de una experiencia en límite entre lo quizás ya acontecido, lo ya vivido y aquello, lejanamente cercano, aún desconocido: danza apasionada de un espacio sonoro que, como destello del límite, alumbró el horizonte nocturno de la memoria<sup>135</sup>

De nuevo, debemos situarnos ante una pieza que muestra una división estructural sencilla en tres secciones fundamentales.

La primera de ellas adquiere una extensión notable (cc. 1-224). Como en el resto de piezas analizadas, existe una sección introductoria (cc. 1-52) con el instrumento solista, en este caso percusión, acompañado por el contrabajo con un *soll* tenido (cc. 1-10) al que se suma el violonchelo, con un dibujo melódico idéntico al desarrollado por el saxofón solista en *Wall of light black* (cc. 11 y ss.) y construido sobre los intervalos de segunda menor y quinta justa: *lab2-sol2-do2-lab2-mib3*.

The image shows a musical score for two parts: percussion and cello. The percussion part is written on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. It features a series of notes, some of which are marked with 'R' and 'L' in red boxes. The cello part is written on a single staff with a bass clef and a 3/4 time signature. It features a series of notes, some of which are marked with 'V' in red boxes. The score is marked with 'cantando' and 'mp' for the percussion part, and 'p' and 'arco "barroco"' for the cello part. The score is divided into three sections by vertical lines.

*Night*, cc. 11 y ss., percusión solista y chelo<sup>136</sup>

A esta secuencia melódica –construida sobre una alternancia métrica 6/8 – 3/4 ya observada en las piezas anteriores– se suma la sección de viento con una función eminentemente rítmica (cc.16 y ss.) al comienzo y con una serie de líneas descendentes en armónicos –igual ocurre en cc. 221 y ss. de *WoLBlack* y cc. 64 y ss. de *WoLSky*, aunque en este último caso con sonidos naturales. La cuerda continúa su acompañamiento en trino tenido. El carácter introductorio de esta sección es aún mayor puesto que el uso del trino y del semitono *sol-lab* va a continuar de forma muy acentuada, lo que establecerá una relación muy estrecha con lo ya oído. De nuevo aparece la percusión solista y el contrabajo (cc. 45-51)

<sup>135</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op.cit., p. 4.

<sup>136</sup> *Night für Schlagzeug solo und Ensemble* (2007), UE 33987, Wien, Universal Edition, 2007.

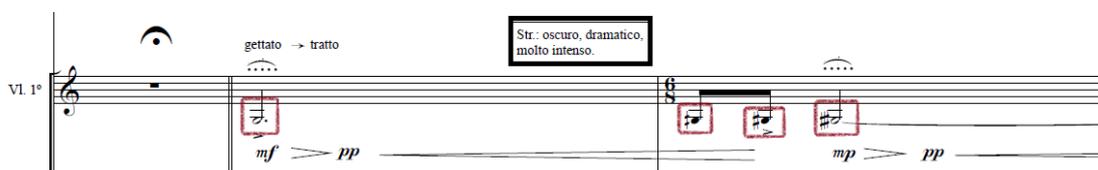
para retomar el dibujo melódico del comienzo con el acompañamiento en trino de la cuerda, aunque ahora no tenido, sino en golpes de dos negras ligadas (cc. 52 y ss.). A esta secuencia se suman de nuevo los vientos, esta vez con un papel melódico en el que destaca el del trombón (cc. 77 y ss.) sobre *do* menor y el semitono *sol-lab*.



*Night*, cc. 77 y 78, trombón

La textura de nuevo se enriquece y comienza un *glissando* ascendente muy progresivo (cc. 81 y ss.) que nos conducirá, con el juego melódico sobre *do* menor, hasta el c. 99, donde comienza una sección rítmica agitada (cc. 99-127), seguida de un doble remate rítmico de toda la orquesta y cadencia –hasta c. 138, el primero; y sobre el giro melódico principal de semitono, el segundo, construido además sobre el acorde de *do* menor (cc. 139-150).

A pesar de esta doble cadencia que invita a pensar en la conclusión de una sección, el pasaje continua, tras un silencio total, con la percusión solista de nuevo sobre la melodía inicial y una suerte de coral ascendente en la sección de cuerda. La textura se mantiene prácticamente idéntica hasta el c. 216, para continuar aunque con la cuerda en dobles notas tenidas, hasta, ahora sí, el final de esta primera gran sección (c. 224).



*Night*, cc. 152 y ss., violín I

La segunda presenta una mayor fragmentación de sus pasajes. Existe una definición menor a través de gestos ascendentes y descendentes (cc. 225-257) que se desarrollan de forma estrechamente relacionada con lo visto ya en *Wall of Light Sky* (cc. 41 y ss.) y *Chalan* (cc. 59 y ss. en cuerdas). Otro pasaje continúa esta línea iniciada, poco definida, en relación con lo que le precede y lo que le sigue pero con

una relación directa con el gesto melódico principal, si bien ralentizado y contagiado a toda la plantilla (cc. 258-277). De nuevo, el solista realiza una cadencia (c. 278) a la que siguen cuatro compases en los que se despliega una secuencia de seis quintas justas ( $fa_1$ -do-sol y reb-lab-mib<sub>3</sub>) y una escala ascendente que realiza el trombón acompañado por toda la orquesta aunque enmarañada en su textura (cc. 284-291).

Nos acercamos desde este momento al clímax de esta pieza, con la percusión solista desplegando el acorde de quintas y la orquesta, en *alternatim*, acordes tenidos en *sfpp* y *fff* (cc. 292-308), acordes que diluyen su textura, primero a través de la eliminación del viento metal y después disminuyendo la fuerza de los propios golpes del resto de la plantilla.

A este pasaje crítico le sigue uno de los momentos más líricos en cuanto al timbre y el resultado sonoro desentrelazados. El percusionista se sienta ante un *steel drum* (cc. 321-334)<sup>137</sup> y, tras un sonido tenido en dobles notas (cc. 312-320), el resto de la orquesta adopta un timbre muy irregular, con arco *flautato* y de rítmica muy libre, contagiada de lo etéreo del sonido percusivo. Estos dos pasajes deben entenderse como puntos neurálgicos de esta *Noche*.

Responde la plantilla de cuerda en dobles notas nos conduce (cc. 335-352) hasta una nueva aparición del *steel drum*, que ahora se comporta con una linealidad cercana a la vocalidad del cantautor flamenco, acompañado en línea paralela por el ottavino (cc. 352-435). Aquí mismo aparece una reproducción literal de la cadencia andaluza: *sol-fa-mib-re* (cc. 363-365) aunque esta misma línea aparece como canto –podría decirse que siguiendo las pautas del palo flamenco de la *seguriya*–, por el acompañamiento rítmico que mantiene (c. 377 y ss.).



La trompeta sigue esta línea de canto iniciada por el *steel drum*, primero en forma de acompañamiento y después como solista (cc. 414 y ss.). En estos mismos compases, la sección de viento y más tarde toda la orquesta dibuja la misma línea

<sup>137</sup> Metalófono de origen caribeño, adscrito inicialmente a la tradición musical de las islas de Trinidad y Tobago.

vocal del *steel drum* y de la trompeta, en una suerte de canto por seguiriyas integral (hasta el c. 435).

Comienza finalmente una gran coda (cc.. 436-fin), una suerte de ‘fin de fiesta’ por bulerías –rasgo que ya observamos en *Chalan*–, dividida en varios momentos: en primer lugar y como al principio de la pieza, la percusión solista comienza, acompañada sólo por los otros dos percusionistas (cc. 436-458); toda la orquesta se contagia de esta bulería, los clarinetes realizan las secuencias descendentes de armónicos ya vistas anteriormente (cc. 459-470); el compositor acude al uso de plectro ‘alla chitarra’ en cuerdas, con percusión, y un uso rítmico de toda la orquesta (cc. 471-486). En segundo lugar, una nueva escala de la trompeta que reproduce la realizada por el trombón en el c. 77 (cc. 487-496) a la que un grupo final con la secuencia melódica principal en la percusión solista (cc. 504-506) introducida por seis compases de transición (cc.497-503).

El final brillante, primero en *alternatim* de secuencias ascendentes de rítmica variable en percusión – cuerda – viento (cc. 507- 529) y después en juego general de corcheas (cc. 529-537), para terminar con una escala ascendente en semicorcheas desde el *do2* del contrabajo<sup>138</sup> hasta un *sib4* en cuerdas, lo que conforma parte del acorde final (c. 537-538). Esta conclusión se ve además culminada por un compás de silencio, que también podría relacionarse con ciertos finales del baile flamenco en los que se intenta ‘guardar el gesto’.

The image shows a musical score for the final section of a piece. It consists of five staves. The top two staves are for Trumpet (Ti. in do) and Trombone (Tba.), both in 2/4 time. The next two staves are for Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2), both in 2/4 time. The bottom staff is for Solist Percussion (Perc. sola), also in 2/4 time. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *sf*. The final measure of the piece is marked with a fermata.

*Night*, viento metal, percusión y solista, final

<sup>138</sup> Recordemos que el contrabajo emite una octava baja del sonido escrito en este caso.

Termina aquí la sección estrictamente analítica de este capítulo dedicado a Mauricio Sotelo; es imprescindible hacer notar que las posibilidades de estudio sistemático de estas piezas no se encuentran ni mucho menos agotadas con lo expuesto aquí. De hecho, existe una gran variabilidad que no ha sido considerada en cuanto al tratamiento melódico –cuyo estudio se ha reducido a aquél que guarda una estrecha relación con el adscrito a la tradición del flamenco–, el planteamiento estructural –que también se ha puesto en relación con palos o estilos concretos– y el textural –que se ha proyectado hacia la posible vinculación con el proceso plástico de Sean Scully: la óptica con la que se afronta el análisis ha condicionado y determinado el resultado.

A pesar de su parcialidad, sí que puede afirmarse que se han destacado y delimitado una gran parte de las claves técnicas, estilísticas y lingüísticas de Mauricio Sotelo; y esto es, precisamente, lo que a continuación se expone.

## **2.6. Consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas**

Efectivamente, el epígrafe que ahora comienza mostrará los recursos que definen el proceder compositivo de Sotelo. Será necesario por tanto tener en cuenta lo que el propio creador afirma sobre su posición conceptual, analizar posteriormente el lenguaje musical soteliano bajo una división quizás convencional pero interesante para el objetivo que se plantea y, finalmente, la intervención de la oralidad –expresión que integra los conceptos de tradición y memoria– en el aparato musical del compositor.

### **2.6.1. El pensamiento musical de Sotelo desde sus textos**

Así, el punto cero de este epígrafe consiste en el análisis de la labor como escritor y como docente del compositor, labores en la que ha sido prolífico y de la que se han extraído puntos de partida relevantes para este trabajo: sobre la primera se realizará una disquisición con la que contextualizar y cualificar algunos de los conceptos que intervienen de manera decisiva en su aparato poético, que será completado en la sección 2.8 dedicada al estudio de su relación con el pintor Sean

Scully. De la segunda, se ha conseguido un conocimiento directo de algunas de los principios creativos de Sotelo.

En ambos casos, la información obtenida ha servido como aproximación inicial a la figura del compositor; ya fue observada en la sección introductoria la cautela metodológica con la que se ha tomado esta información y su imprescindible papel como herramienta preliminar. Las referencias y relaciones internas que pueden establecerse así como los vínculos con otros autores, disciplinas y expresiones artísticas que el propio Sotelo plantea han sido asumidas de forma crítica y puestas en valor junto con el propio estudio realizado sobre él.

Obviamente, con una mayor difusión que sus intervenciones en público, los artículos que Mauricio Sotelo ha dedicado al comentario de su propia obra y de aquellos autores que mayor resonancia obtienen en su pensamiento suponen un punto de partida excepcional para la definición de algunas de sus claves; a pesar de esta consideración estas fuentes documentales pueden ser consideradas un arma de doble filo: delimitan pero también reducen las posibilidades analíticas de la obra de estos autores puesto que marcan desde el comienzo cuáles son los caminos que cada uno sigue. Se ha intentado transitar estos caminos y ver adónde conducen, y comparar los resultados con las premisas iniciales propuestas.

De la docena de textos que aparecen inventariados en la web del compositor, y que han sido publicados en medios de distinta cualificación<sup>139</sup>, una gran parte se dedica, de forma relativamente extensa, al análisis de su planteamiento creativo, planteamiento en el que, como ya ha podido apreciarse, tienen un lugar preeminente Luigi Nono y el arte musical tradicional del flamenco:

“Él [Luigi Nono] siempre habló de la tradición del arte de la memoria, que se asentó en la Venecia del siglo XVI. En su opinión, el representante vivo de esta tradición, casi perdida en Europa, era el flamenco. Una música que sólo está en la mente del cantaor, pero que es contemporánea porque se produce en el momento mismo de la interpretación”<sup>140</sup>

En esta breve cita aparecen varias de las inquietudes que han asediado, de

<sup>139</sup> Desde artículos de reflexión en Revistas como *Sibila. Revista de arte, música y literatura* hasta entrevistas en prensa no especializada (*ABCD Las Artes y las Letras*) y los ya imprescindibles booklets, notas o comentarios que acompañan a cada publicación discográfica.

<sup>140</sup> Susana Gaviña / Mauricio Sotelo, ‘Esta música sólo está en la mente del cantaor’, entrevista publicada en *ABCD Las Artes...*, op. cit., p. 7.

forma constante fundamentalmente desde comienzos de los años noventa, al músico Mauricio Sotelo: a partir de su ya comentado contacto personal con Nono, el compositor madrileño profundiza en su conocimiento de la práctica musical del flamenco, también imbuido del concepto de ‘memoria’ –cuya definición y reflexión asume a través de sus lecturas de Giordano Bruno– y de ‘escucha interior’: ‘Aquel silencio de la palabra es el lugar donde germina la ‘escritura musical’ del cantaor y de donde emerge como fulgurante aparición su tremenda voz’<sup>141</sup>. La tradición musical del flamenco aparece entonces como espacio de reflexión común y de creación<sup>142</sup>.

Sin embargo, de estas líneas se desprende el valor absoluto que adquiere la figura de Nono en la conformación conceptual de la propuesta del compositor madrileño:

“La tarea principal que Nono se impuso a lo largo de sus últimos diez años fue la de levantar una nueva arquitectura de la escucha. Un lugar en el que cada instante se revelase como absoluto y permitiese a cada sonido emerger, como lenta e intensísima iluminación, como canto de la infinita posibilidad. Un espacio capaz de albergar tanto la vibración de todo un complejo y multidisciplinar tejido intelectual como de desplegar la infinitud de matices que se desprenden del roce de la experiencia con los bordes extremos de la intimidad del alma”<sup>143</sup>

Efectivamente, Sotelo conoció de manera muy cercana el proyecto creativo del Nono de los años ochenta, lo que se observa claramente en esta delimitación poética del acto de la escucha y en la definición ideal del propio hecho creativo como un proceso continuo de ‘búsqueda’:

“Una de las características fundamentales de su trabajo con los músicos fue siempre el de la inseguridad en la búsqueda de ‘lo posible’. No era Nono el compositor que exigía del instrumentista resultados concretos, su actitud era más bien la de quien escucha paciente, la de quien ‘no sabe’. De esta ‘inseguridad’, de esta duda completamente madura, de la experiencia y la experimentación conjunta, de la catástrofe y el naufragio de cada mirada-escucha que navega en constante movimiento entre los interlocutores nace, como resto o sedimento de cada naufragio, un territorio nuevo. Territorio

---

<sup>141</sup> M. Sotelo, ‘Memoriæ’, op. cit., p. 54.

<sup>142</sup> Esto es algo que será observado más detenidamente en la sección dedicada al estudio de la presencia conceptual y práctica del flamenco en el planteamiento del compositor.

<sup>143</sup> M. Sotelo, ‘Memoriæ’, op. cit., p. 55-57.

que se define como una suerte de escritura interna, fragmentaria, de la que los exiguos trazos en la partitura serían sólo un cierto soporte de la memoria, casi el diario de un caminante»<sup>144</sup>

En este texto se observa la deuda que mantiene Sotelo con la afinidad tan íntima entre composición e interpretación que Nono defiende, algo que también han destacado otros autores como Pérez Castillo, que definió esta actitud como un segundo complejo temático de la línea estética del compositor madrileño<sup>145</sup>. Teniendo en cuenta lo dicho por Sotelo en estos textos no es difícil observar el parentesco intelectual y artístico que éste mantiene con Nono y su consideración como maestro y precedente absoluto.

Asimismo, he subrayado varios términos que deben ser al menos anotados aquí; las expresiones ‘lo posible’, ‘resto o sedimento’ y ‘escritura interna’ guardan una estrecha relación con el planteamiento poético de José Ángel Valente, al que ya aludimos en la definición de la trayectoria biográfica soteliana como poeta no sólo querido y estimado por el compositor sino también utilizado en cuanto al uso de sus textos se refiere. Aunque más adelante se realizará un excursus poético con el que explicar la forma en que Sotelo se acerca a la producción de varios autores muy relevantes en la escena contemporánea, es preciso decir que algunos de ellos van apareciendo en sus textos a través de este tipo de alusiones. Valente defiende la escritura como ‘...lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción’<sup>146</sup>; el símil del naufragio y lo que queda tras la ‘retirada del mar’ es como puede verse compartido por ambos autores.

De igual manera, la figura del ‘caminante’ –que también cita en su propio comentario introductorio sobre *Chalan–Wall of light earth*– es aprehendida por Sotelo a través del autor veneciano y, de manera ineludible, desde su contacto con la poesía de Antonio Machado. Como afirma Kropfinger, acerca del segundo movimiento de *De Magia*<sup>147</sup>, subtítulo ‘El paseante, L’Homme qui marche (por bulería ‘alla mente’)’:

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 57. Subrayado propio.

<sup>145</sup> Pérez Castillo, ‘Sotelo Cancino...’, *op. cit.*, p. 39; también Kropfinger, ‘Infinita...’, *op. cit.*, p. 36.

<sup>146</sup> ‘A propósito del vacío’..., *op.cit.*

<sup>147</sup> Pieza escrita para Saxofón (Alto/Tenor), percusión y piano, encargo del Kulturministerium Württemberg, estrenada por el Trio Accanto con Marcus Weiss al saxofón, en Saarbrücken en febrero de 1996.

“Material y atmósfera traen a la memoria tanto el cante andaluz por ‘Bulerías’ como la obra de Nono *Contrappunto dialettico alla mente*<sup>148</sup>. Se evoca también un importante motivo en cuanto al significado y a lo musical de ‘el caminar’ como avanzar o trascender, contenido en el encabezamiento de este II movimiento (...), pero realmente expresado en la ‘travesía’ –coreografía que debe realizar el saxofonista: una alusión tanto a la plástica de Alberto Giacometti como a Luigi Nono en su obra para dos violines *Hay que caminar soñando*”<sup>149</sup>

Aunque no de manera directa, es obvia la significación del poeta sevillano tanto para Nono como para Sotelo en cuanto a la referencia al conocidísimo ‘Caminante’<sup>150</sup>, no hay camino / se hace camino al andar...’<sup>151</sup>.

La asunción de la tradición oral flamenca y su conocimiento y posterior utilización por parte del compositor es otro de los temas recurrentes en su producción literaria. Siempre relacionado con la poesía de Valente y la proposición del veneciano, entre otros, este tipo de tradición musical aparece ligada ya a su discurso, aunque, como él mismo explica:

“No me interesa el folclore de cultura purista, como se nos ha transmitido en la mayor parte de la tradición. He tomado de él las firmes normas rítmicas y las escalas de microtonos, que pueden ser extraídas del flamenco y llevadas a otros determinados mundos afectivos”<sup>152</sup>

Como también ha sido anunciado, esta adopción de las claves sintácticas del lenguaje flamenco que Sotelo admite asumir forma parte de la relación que el autor mantiene con distintas manifestaciones de la oralidad, como se verá en el epígrafe 2.6.2.

En cuanto a los textos del compositor que se incluyen en aquellos registros discográficos que recogen alguna de sus obras, es preciso observar que hemos hecho uso de gran parte de ellos en el estudio sistemático expuesto de sus obras

---

<sup>148</sup> Obra compuesta en 1968 para cinta.

<sup>149</sup> Kropfinger, ‘Infinita...’, op. cit., p. 36. Esta pieza mencionada es la última concluida por Nono, en 1989.

<sup>150</sup> Así califica al coro, ‘caminante’, en su comentario sobre la actitud de los intérpretes vocales en *Sonetos del amor oscuro*, véase epígrafe 2.5.3.1. de este trabajo.

<sup>151</sup> Un interesante texto es el de Francisco Caudet, *En el inestable circuito del tiempo: Antonio Machado. De Soledades a Juan de Mairena*, Madrid, Cátedra, 2009.

<sup>152</sup> Susanne Stähr, ‘El amor se aparta...’, op. cit., p. 24.

analizadas para este trabajo; a partir de estos textos puede abstraerse el proceso de absorción del planteamiento poético del pintor Sean Scully y su posterior proyección en el discurso conceptual, técnico y musical del Sotelo de mediados de la primera década de este siglo XXI. De ellos, retomaré por el momento y como refuerzo discursivo para su posterior utilización en el epígrafe pertinente, esta afirmación:

“No existe, por supuesto, en ninguna de las composiciones aquí presentadas, intento alguno de plasmar en sonidos lo que el ojo percibe en las superficies del pintor. Sin embargo, me siento muy cercano a elementos como la luminosidad en las vibraciones cromáticas, los tonos que se diluyen o ciertos ritmos musicales en la composición y, cómo no, a un concepto de la abstracción que se abre a los infinitos posibles, frente a la figuración explícita”<sup>153</sup>

Al menos para el propio compositor, no se trata por tanto de una traslación o de una traducción interdisciplinar, sino de la asunción de un proyecto creativo y, de manera fundamental, de la conciencia de un dominio común en el que instalar ambas producciones, plástica y musical.

Así, esta parcela de la producción literaria de Mauricio Sotelo, es decir, la redacción de las notas al programa de conciertos y *booklets* de producciones discográficas en las que su obra se integra, muestra una preocupación por dirigirse al oyente, a su oyente, para explicar lo que para él son las referencias ineludibles para una escucha y comprensión más certera de su obra.

Otro medio a través del que expresar este mismo tipo de inquietudes son las entrevistas. De aquéllas que conforman el amplio catálogo de diálogos publicados, destacaremos dos por su calidad de apertura y actualización en cuanto a la difusión de la figura del compositor en el territorio nacional.

La primera de ellas es la que fue publicada en *Scherzo* con motivo del estreno en el Teatro Monumental de Madrid de *Due voci... come un soffio dall'estrema lontananza*, en febrero de 1991, es decir, dos años antes de la primera interpretación de sus *Tenebræ Responsoria*, con la que se presenta ‘oficialmente’ tras su vuelta a España. Aquí se nos muestra un compositor considerado ‘uno de los jóvenes herederos del pensamiento musical de Luigi Nono’<sup>154</sup> que afirma:

<sup>153</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., p. 3.

<sup>154</sup> Scherzo/M. Sotelo, ‘Mauricio Sotelo, la necesidad...’, op. cit., p. 111.

“La complejidad de mi proposición radica precisamente en su sencillez; el *Ser, Estar* en el mundo como persona, como actividad creativa. Una propuesta poética casi metafísica en la cual lo importante no es el principio ni el fin, sino el hacer caminos, como lo planteara el poeta Antonio Machado. (...) El *aperto* hacia lo imaginativo del mundo sonoro es consustancial con la búsqueda del sonido en profundidad, con toda su viva expresión y sin prejuicios”<sup>155</sup>

Ya a los treinta años, el compositor muestra un talante conceptualmente dirigido hacia lo trascendente del acto creativo; éste supone no sólo la producción de un objeto artístico sino, en palabras del compositor, una actitud ‘casi metafísica’. En este sentido, se debe volver a tener en cuenta la clara influencia del último Nono, como el mismo autor confirma, y la relevancia que alcanza el concepto del ‘caminante’ machadiano que, como se ha visto, continua siendo una clave estética esencial en el aparato poético soteliano. En este texto, el compositor madrileño critica además la situación social y cultural de la formación y proyección del compositor en España y demanda una atención más precisa hacia la nueva creación musical.

La segunda entrevista a la que puede aludirse es la que apareció en marzo de 2009 en el suplemento cultural semanal del diario de tirada nacional ABC. Un primer dato distintivo es que pasamos de un medio de comunicación específico a otro generalista, lo que supone una difusión mediática mayor; otro, que tras el artículo ‘Flamenco transfigurado’ de Andrés Ibáñez<sup>156</sup>, se ofrece una entrevista entre Susana Gaviña y el compositor en la que de nuevo se acentúa la significación del flamenco como práctica pero también como concepto musical en su obra: ‘A mí me interesa ‘abismarme’ en la voz del cantaor. Indagar qué hay detrás de la máscara del flamenco y no sólo en el aspecto armónico’<sup>157</sup>.

También es preciso destacar la entrevista personal que el autor de este trabajo mantuvo con el compositor el uno de junio de 2009. En ella, Sotelo se expresó de manera precisa sobre algunos de las claves de su propuesta, obviamente desde un punto de vista poético; es decir, aclaró, para el investigador, su estrategia creativa, los principios generadores de su planteamiento musical y algunas de las referencias ineludibles para su comprensión. Este tipo de encuentros se juzgan con

---

<sup>155</sup> *Íbid*, p. 111.

<sup>156</sup> Que será retomado más adelante en el análisis de la presencia del flamenco en la obra de Sotelo.

<sup>157</sup> S. Gaviña/M. Sotelo, ‘Esta música...’, *op. cit.*, p. 7.

la máxima cautela por parte del investigador puesto que sirven para aproximarse a la figura creativa pero también personal del compositor, lo que incide inevitablemente en la perspectiva de investigación en un momento inicial y aún poco madurado. Tras el análisis sistemático y el estudio crítico realizado sobre ambos compositores, pueden establecerse, si es posible, los vínculos entre las manifestaciones de cada uno de ellos y sus respectivas obras.

La segunda labor a la que se aludía al comienzo de este epígrafe era la docente. Una de las cualidades que diferencian el estudio musicológico sobre autores aún vivos de aquél que tiene como objeto producciones instaladas en un pasado más lejano es, sin duda, la posibilidad de acercarse a estos mismos autores y de oír de sus propias voces las inquietudes y los detalles más relevantes de su historia personal y artística. En el caso de Mauricio Sotelo, es notable su presencia en algunos de los eventos musicales más relevantes del escenario español por lo que ha tenido no pocas oportunidades de mostrar las particularidades de su lenguaje. Entre ellas pueden destacarse su intervención como Director del Curso de Análisis y Composición de la Cátedra Manuel de Falla, en su edición de 2007, o en el Curso de Estética y Apreciación de la Música Contemporánea de la Universidad de Granada, en 2006<sup>158</sup>; y, en el estatal, su participación en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares o en los Cursos de Composición de Villafranca del Bierzo<sup>159</sup>.

Al igual que ocurrirá con José María Sánchez-Verdú, segundo de los compositores estudiados en este trabajo, esta labor docente común a ambos les ha situado entre los autores más conocidos para nuevas generaciones de creadores españoles; aún es pronto para decidir si puede existir una escuela concreta a raíz de las enseñanzas de cada uno de ellos, pero sin duda podrá ser objeto de discusión en un futuro no muy lejano.

---

<sup>158</sup> Es inevitable manifestar aquí que el autor de este trabajo asistió a parte de estas conferencias y talleres de composición que Sotelo ha impartido; estos encuentros han servido para acercarse a la figura profesional pero también personal del compositor y para conocer de primera mano algunas de sus inquietudes y propuestas musicales y artísticas más relevantes.

<sup>159</sup> En varias de sus ediciones a finales de los años noventa y comienzos de nuestro siglo.

## 2.6.2. Recursos de la propuesta musical de Sotelo

Al igual que realizaremos con la obras escogidas del compositor José María Sánchez-Verdú, es ahora momento para extraer los recursos lingüísticos que conforman el discurso musical de Mauricio Sotelo. Con ello se establecerán los pilares estéticos sobre los que sostener la posible vinculación con la producción del pintor Sean Scully.

Estos recursos responden a la división tradicional de las cualidades físicas de cualquier sonido: altura, intensidad, timbre y duración. Con ellas, se pretende por un lado adoptar una metodología expositiva sencilla y precisa y, por otro, mostrar que, efectivamente, obras que se instalan en un dominio sonoro que supera los límites convencionales de la escucha pueden ser analizadas en un proceso de reducción positiva desde una perspectiva académica menos intrincada. De igual forma, es necesario manifestar que esta división no refleja un hecho compositivo real soteliano: los límites entre estas categorías aparecen en muchas ocasiones difuminados puesto que el proceso de creación no tiene en cuenta este tipo de diferenciaciones tipológicas.

### 2.6.2.1. Altura

Una de las imágenes mostradas en el análisis sistemático de *Wall of light black* nos sirve precisamente para comenzar el estudio de este primer parámetro en la obra del compositor madrileño.

La atención a la altura es pertinente puesto que posibilita la aproximación a una primera consideración precisa sobre la concepción musical de Sotelo. Obviamente, las alturas no se encuentran dispuestas de forma estricta en torno a un sistema tonal, serial o a cualquier otro tipo de distribución jerárquica –con la excepción que luego haremos del flamenco. El lenguaje de Sotelo ya en un momento de madurez de su trayectoria creativa, como es el comienzo de este siglo XXI, no debe ser reducido a un sistema compositivo estricto, aunque el peso de su formación en Viena es inevitable, algo que puede advertirse de manera más exacta en el planteamiento estructural y la precisión tímbrica que nos propone.

El material melódico es sometido a varios procesos compositivos:

El primero de ellos tiene que ver con la función estructural que asume el material melódico que en cada momento se propone. En las piezas estudiadas, así como en una parte considerable y muy significativa del planteamiento estético de Sotelo, este material queda supeditado a la direccionalidad que toma el devenir musical, sentido que crea contraste entre pasajes de absoluto estatismo e instantes de dinamismo exacerbado, es decir, entre *stasis* y *dynamis*, tanto en su dimensión horizontal –es decir, entre secciones de una pieza concreta– como en la vertical –o lo que es lo mismo, entre secciones de la plantilla instrumental en un punto temporal menos extenso. Asimismo, esta confrontación de caracteres provoca una atención menos concisa a las alturas que en cada momento quedan escritas e interpretadas en beneficio de una visión más amplia a través de la que puede observarse el dibujo que efectúa el discurso sonoro.

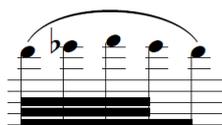
*Wall of light black*, cc. 88 y ss., cuerdas.

Así ocurre en la confrontación de líneas que se plantea en los cc. 88 y ss. de *Wall of light black*, en la que es obvia la horizontalidad planteada por clarinete, fagot, violines primero y segundo y viola, y el movimiento ascendente de flauta, oboe, piano, saxo solista, chelo y contrabajo –como puede verse en la figura en lo que a la sección de cuerdas se refiere; en la gran curva que protagonizan también las cuerdas en los cc. 43 a 90 de *Wall of light sky* o en el c. 79 de *Wall of light Red*, en los que es aún más claro este trabajo lineal entre las distintas partes instrumentales.

Esta distinción melódico-lineal otorga a cada grupo un aspecto sonoro diverso, lo que se tomará como ejemplo de algunas de las afirmaciones que

Mauricio Sotelo realiza sobre sí mismo y, con ello, de la indagación interdisciplinar que se propone en este trabajo en cuanto a su relación con la creación plástica de Sean Scully.

Asimismo, el uso estructural del material melódico también puede observarse en la formalización de esquemas adscritos de manera muy precisa a la tradición flamenca. Así ocurre con *Wall of light black*: las secciones que conforman esta composición siguen una disposición estrechamente relacionada con varios cantes: la breve seguiriya inicial, la toná realizada por la línea solista que muta en martinete cuando interviene el yunque en la percusión o la bulería que nos conduce hasta el final de la pieza. Obviamente, esta adscripción flamenca se conforma de manera más exacta sobre el ritmo distintivo de cada palo, pero es el uso de los intervalos distintivos de la modalidad flamenca la que otorga una continuidad necesaria al material melódico.



*sfz*

*Wall of light black*, saxo solista, c. 87, primer tiempo.

Precisamente, en torno a esta modalidad flamenca se puede advertir el segundo de los procesos de trabajo que sobre el material melódico desarrolla el compositor; si existe alguna estructura o jerarquización melódica que alcance relevancia en el sistema musical de Mauricio Sotelo ésta es sin duda la que correspondería con el modo flamenco. A lo largo tanto de las piezas seleccionadas como de un porcentaje notable de su catálogo –y cada vez de forma más consolidada en su creación reciente<sup>160</sup>–, la estructura interválica y la tensión melódica característica de algunos de los modos por los que transita la tradición musical flamenca funcionan como polos que orientan el discurrir sonoro. Podría

---

<sup>160</sup> Como puede observarse en *De oscura llama* (2008) o en *Muerte sin fin* (2011), para bailaora, cantaor y ensemble, estrenada recientemente en la III Flamenco Biennale de Amsterdam.

hablarse de música modal, en este caso, de una música modal que actualiza las consideraciones que en torno a su uso puedan realizarse<sup>161</sup>.

La vinculación con esta secuencialidad melódica del flamenco se encuentra fundamentalmente en el uso de los intervalos que la distinguen, como ocurre en la última figura mostrada: estos son, como es bien sabido tras los ya numerosos estudios realizados: el tetracordo descendente desde la tónica real al quinto grado – la.sol.fa.mi, de forma genérica–, la segunda aumentada entre séptimo y sexto grado –sol#.fa– y el juego recurrente a la manera de un trino continuo entre los grados quinto y sexto –mi.fa.mi<sup>162</sup>. Estas fórmulas melódicas identifican una manera muy concreta de construir el material melódico en las piezas analizadas, como ocurre al comienzo de *Wall of light black*, cuando, en los cc. 7 y ss., toda la plantilla realiza el compás de seguiriya sobre la línea *si-do-si*.

Se discutirá detenidamente sobre la forma de apropiación que del flamenco realiza Mauricio Sotelo. Como los acercamientos de otros compositores precedentes y actuales, la sintetización y estilización de los rasgos que definen a una tradición musical vernácula para su utilización en un sistema de creación e interpretación académicas son objeto de múltiples estudios. El caso que nos ocupa, como será observado, muestra un conocimiento profundo de estos rasgos así como de la forma en que se construyen dentro del propio modo musical flamenco lo que otorga un valor diferente a la propuesta de Sotelo en relación con otros procesos de asimilación o integración interlingüística; el compositor ‘extrae y aprovecha la gran fuerza de la comunicatividad, más que su posible exotismo’<sup>163</sup>.

A riesgo de resultar incompleto en este momento, la forma de apropiación del modo creativo e interpretativo del flamenco por parte de Sotelo será puesta en valor, contextualizada y discutida en el próximo epígrafe 2.6.2.2., una vez que todos los resortes lingüísticos que conforman su lenguaje sean expuestos según el orden ya anunciado.

Sí existe sin embargo por parte del compositor una adscripción, aunque no en grado absoluto en cuanto a que no define de manera decisiva el material compositivo, a ciertos procesos de la escuela espectral francesa –técnica cuyo inicio

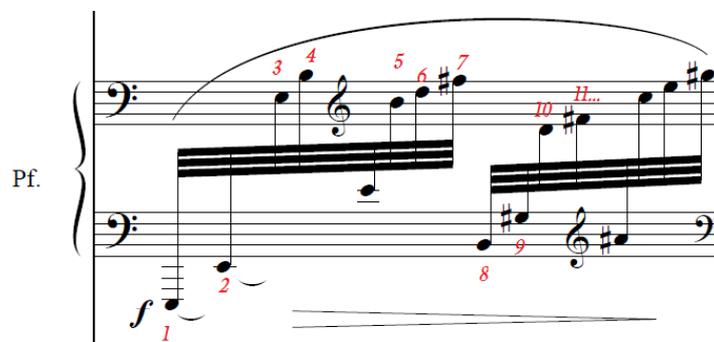
---

<sup>161</sup> Como realiza Lola Fernández, *Teoría Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, Armonía, Melodía, Forma*. Madrid, Acordes Concert, 2004; y, la ya mencionada, Antonio y David Hurtado Torres, *La llave...*, op. cit., pp. 132 y ss.

<sup>162</sup> L. Fernández, *Teoría Musical...*, op.cit. pp. 75 y ss.

<sup>163</sup> M. Cureses, ‘Polisemias...’, op. cit., p. 326.

histórico se sitúa en torno al comienzo de los años setenta<sup>164</sup>. Esta corriente, nacida a partir de las experiencias de Gérard Grisey y Tristan Murail, entre otros compositores, en el París de los años setenta, propone el estudio analítico del espectro físico-armónico del sonido y su utilización directa como objeto compositivo<sup>165</sup>, lo que otorga a la linealidad musical una apariencia inicial consonante; esto puede observarse claramente en los cc. 46 y ss. de *Wall of light black*, cuando el piano se desenvuelve sobre el espectro armónico de *mi*, para lo que puede retomarse aquí la siguiente figura, en la que aparecen numerados las distintas alturas que componen este sonido en el orden en que aparecen en su espectro armónico:

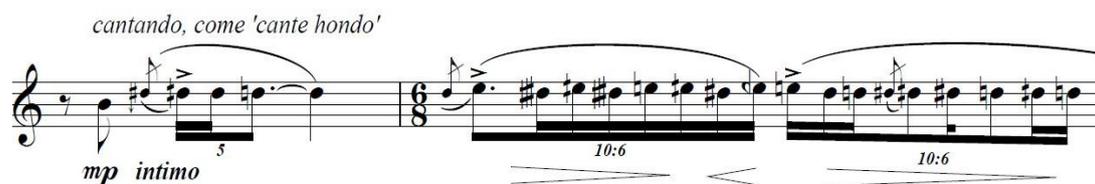


Otro de los procesos de elaboración del material melódico que también debe destacarse en este epígrafe dedicado al parámetro ‘altura’ en la creación de Mauricio Sotelo es sin duda la heterofonía<sup>166</sup>. Antes definido como ‘principio del canto’, esta característica melódica se identifica con la forma propia de la interpretación vocal del flamenco, en la que no existen alturas absolutas, sino variaciones, distorsiones y rupturas del sonido.

<sup>164</sup> Los Ensembles L’Itinéraire y Intercontemporain fueron creados en 1973 y 1976 respectivamente; las primeras piezas de *Espaces Acoustiques*, de Gérard Grisey, son escritas en 1974 –aunque el Ciclo completo no será concluido hasta 1985–; *Treize couleurs du soleil couchant*, de Tristan Murail es compuesta cuatro años después; todas ellas son fechas decisivas en el camino inicial del espectralismo como poética y técnica compositiva.

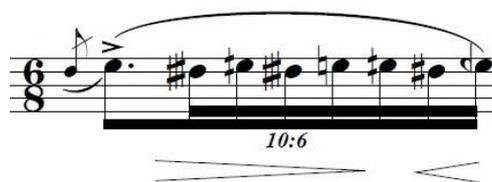
<sup>165</sup> Véase Danielle Cohen-Levinas, *Le temps de l’écoute : Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*, Paris, L’Harmattan, 2010 ; o Dominic Garant, *Tristan Murail : une expression musicale modélisée*, Paris, L’Harmattan, 2001, entre otras referencias.

<sup>166</sup> Este término es utilizado frecuentemente asociado al estudio etnomusicológico para describir una variación simultánea, accidental o deliberada de lo que es identificado como la misma melodía, según Peter Cooke, ‘Heterophony’, en *Grove Music Online*.



*Wall of light black*, saxo solista, cc. 108 y ss.

No existe una amplia bibliografía que ofrezca transcripciones exactas de canto flamenco por lo que no resulta fácil contrastar diversas formas de representación gráfica o simbólica de esta compleja técnica vocal; sin embargo, esta última imagen, extraída de *Wall of light black* –así como los cc. 206 y ss. de *Wall of light Red*, también con el saxo solista– muestra lo que podría ser efectivamente una transcripción muy precisa de la variación mínima sobre una melodía que el cantaor realiza. En este momento, es también el parámetro timbre el que viene a nuestra cabeza: se trata evidentemente de una cuestión del grano propio de la voz del cantaor, no de una linealidad melódica consciente. Sin embargo, en su transcripción por parte de Sotelo, este grano, esta textura se convierte en todo un material sobre el que elaborar el discurso del instrumento solista. Si ampliamos el ejemplo mostrado,



observamos, cómo la precisión de alturas es absoluta, lo que supone por otro lado una dificultad interpretativa extraordinaria, algo que también fue comentado anteriormente en cuanto a la íntima relación que Sotelo establece con los intérpretes de su música, en este caso, el saxofonista Marcus Weiss, una actitud que nos retrotrae a la propia de Luigi Nono durante los últimos años de su vida. En este sentido, es interesante destacar cómo el gesto gráfico del compositor veneciano se diluye en sus últimos años y es en esta imprecisión exactamente donde la conexión con el intérprete es imprescindible; en el caso de Sotelo, este contacto con el músico da lugar a todo lo contrario, quizás a una mayor concisión gráfica.

Lo que en la tradición musical flamenca es emisión vocal asumida e inconsciente, instintiva, en la partitura soteliana se convierte en un abanico de microtonalidades que inciden de manera notable tanto en el material melódico empleado como en el resultado tímbrico conseguido.

Existe un último proceso vinculado también al el trabajo tímbrico, pero que debe ser comentado aquí: de forma recurrente y como resorte lingüístico clave, las alturas son tamizadas bien por técnicas de interpretación que enriquecen las posibilidades instrumentales bien por agógicas extremadamente rápidas que también inciden en el principio heterofónico recién comentado. Es posible observar en muchas ocasiones alturas concretas que aparecen claramente escritas, pero cuya percepción resulta cernida por la forma y rapidez de su emisión, como queda explícito en los compases 39 y ss. de *Chalan*:

The image shows a musical score for two flutes (Flauto 1° and 2°) and two cellos (Vc. 1° and 2°). The tempo is marked as ♩ = 46. The flute parts start with a circled '1' and have dynamic markings of *f*, *dim.*, and *pp*. The cello parts have dynamic markings of *p* and *mp*. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

Estas consideraciones, y las próximas, relacionadas con el resto de parámetros cualitativos del sonido, no hacen sino subrayar el instinto compositivo y musical, finalmente, del compositor, que atiende sobre todo al resultado sonoro de su creación, más allá de las limitaciones instrumentales convencionales.

Asimismo, este último proceso evidencia lo difuso de la frontera entre los distintos parámetros del sonido, puesto que con este tipo de gestos melódicos se persigue un matiz tímbrico preciso.

### 2.6.2.2. Intensidad

Este parámetro, aparentemente sencillo en cuanto a su aplicación en el análisis de una producción musical, adquiere en el lenguaje de Mauricio Sotelo una relevancia notable. Más allá del contraste entre extremos de intensidad –es decir, la yuxtaposición de pasajes en *pp* y momentos en *ff*–, existen dos procedimientos que caracterizan la consideración de la dinámica en la obra de este compositor.

El primero de ellos es sin duda el silencio y lo cercano a él, de ahí que se trate en este parámetro, un dominio en el que se mueven algunos de los momentos más interesantes del catálogo soteliano.

The image shows a musical score for Piano. It consists of two staves. The upper staff is mostly empty, with a few notes. The lower staff contains a series of notes, some of which are marked with a circled 'o'. Above the lower staff, there is a bracketed instruction: "[ quasi senza suono beinahe tonlos ]". Below the lower staff, there is a dynamic marking: "ppppp lontanissimo". At the bottom, there is a pedal instruction: "Ped. 'flageolet' →".

Como puede observarse en este ejemplo de una obra temprana aunque significativa como *De Magia* (1995)<sup>167</sup>, el estrato en que llega a situarse el sonido es de una sutileza notable. En las obras seleccionadas, así como en toda la extensión del catálogo soteliano, tanto el silencio como la concepción del sonido en íntima relación con él son rasgos distintivos de su proceder creativo, hecho visible también

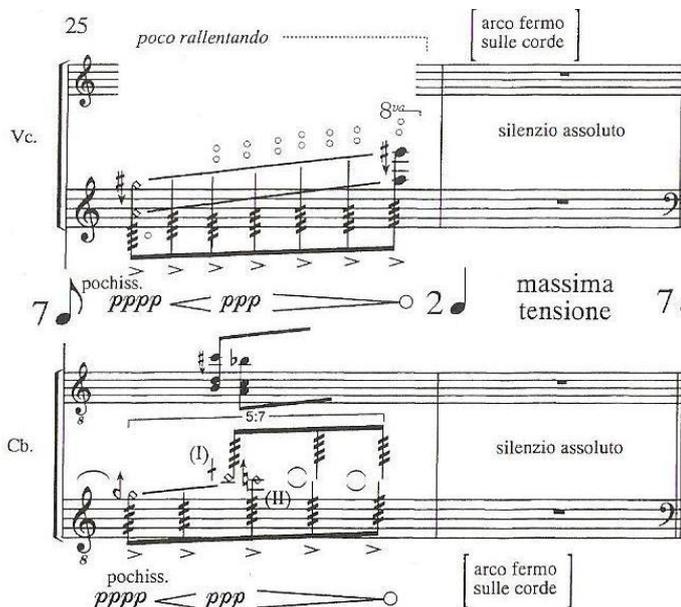
<sup>167</sup> Para percusión, saxofón y piano. Este detalle corresponde al piano en la primera página, tercer sistema, primer compás.

en este ejemplo extraído de uno de sus últimos estrenos, *Como llora el viento* (2007)<sup>168</sup>.



Este ir y venir entre dinámicas de extrema quietud se instala constantemente en los límites del silencio, *status* sonoro que adquiere en la obra soteliana una dimensión musical pero también poética y trascendente. Esto ocurre de manera significativa en una pieza como *Wall of light Red* –cc. 118 y ss.– o, más acentuado aún, en el tercer poema de *Sonetos del amor oscuro* y también en su propio final, cuando la dinámica silenciosa es exigida por el compositor con la expresión ‘rumore marino’.

El silencio en grado absoluto adquiere un valor aún mayor para el compositor.



<sup>168</sup> Inicio de la pieza, oboe 2°, M. Sotelo, *Como llora el viento...*, per chitarra ed orchestra, Studien Partitur, Wien, Universal Edition, 2007.

Estas dos imágenes muestran dos ejemplos en los que el compositor exige un ‘*silenzio assoluto*’: en el primero de ellos tenemos los compases 25 y 26 de la pieza *Memoriæ*. El devenir sonoro, conformado en esta obra fundamentalmente sobre sonidos armónicos con una extremadamente elaborada calidad tímbrica, se detiene de manera abrupta en este instante. Como puede observarse, la dinámica, entre *pppp*, *ppp* y  $\emptyset$ <sup>169</sup>, y la velocidad de los trémolos con armónicos artificiales en violonchelo y contrabajo, proceso que ya viene de los compases anteriores, nos sitúa en una superficie sonora débil, fragmentada, que debe detenerse en este compás aunque con ‘*massima tensione*’ y ‘*arco fermo sulle corde*’, es decir, con un gesto interpretativo rígido; esto otorga a este gesto una carga sonora –y obviamente simbólica–, que nos recuerda indefectiblemente<sup>170</sup> al Luigi Nono del cuarteto de cuerdas *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980), pieza en la que el silencio adquiere un valor poético y conceptual que trasciende lo meramente físico de su ejecución. Asimismo, esta tensión que exige el compositor en este instante preciso contrasta con el espacio sonoro que crea en *Memoriæ*, un medio aparentemente maleable y frágil que apela a una dimensión interiorizada de la escucha en la que la memoria juega un papel decisivo.

El segundo ejemplo muestra los compases 156, 157 y el inicio del 158, y nos sitúa en un dominio muy diferente aunque también relacionado con una concepción compleja del silencio. De nuevo, aparece la indicación ‘*silenzio assoluto*’ para toda la orquesta; sin embargo, esta vez no existe una exigencia interpretativa específica, es decir, no se le pide al intérprete que mantenga la tensión ejecutora. Por otro lado, provenimos de un pasaje antes definido en relación con el martinete flamenco por la intervención del yunque, de una gran personalidad sonora, en el set de percusión. Por tanto, es un medio sonoro consistente, acentuado además por la dinámica en *ffff* que realiza gran parte de la plantilla orquestal.

Sin embargo, esta solidez se difumina con un acentuado regulador hacia *p* y con este silencio, que acoge entonces la función de una pausa discursiva que detiene el discurrir musical; ésta es una forma de situar al oyente en una nueva dimensión sonora que es precisamente la que propone la sección de cuerdas, un ‘*cambio lento, irregolare a piacere ‘non synchron*’’, con armónicos artificiales y sin

<sup>169</sup> Este símbolo debe entenderse como vacío de sonido, es decir, silencio.

<sup>170</sup> Aunque entre otros, puesto que para lo que vamos a comentar también debe tenerse en cuenta a compositores como Mauricio Kagel, Luciano Berio o Sofía Gubaidulina.

regulación rítmica expresa. En este caso, el silencio adquiere una trascendencia conceptual quizás menor pero, en cambio, un valor narrativo considerable, en el que también juega un papel decisivo la memoria, puesto que pone en juego el contraste entre lo recién oído y la expectativa de lo aún por venir.

También podría entenderse así el recurso al ‘silenzio assoluto’ en *Chalan*, en el que también pasamos de un paisaje a otro a través de este instante abismal de la ausencia de sonido.

The image shows a musical score for the piece 'Chalan'. At the top, it is labeled 'silenzio assoluto' (absolute silence). Below this, there is a tempo marking '♩. = 72'. The score consists of five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The dynamics are marked as *pp* and *ppp*. There are performance instructions such as 'pont. (gliss.)' and 'Möven/seagull gliss.'. The score shows a transition from a previous section to a section of absolute silence.

*Chalan*, c. 30 y 31, violines 1° y 2°, viola y violonchelo 1°.

Por otro lado, el trabajo en el límite del silencio, obvio en el uso de estas dinámicas *pppp* tan utilizadas en las piezas observadas hasta ahora, podría conducirnos estilísticamente a otros compositores coetáneos que también proponen un sonido débil. Así ocurriría con autores como Salvatore Sciarrino, compositor clave en esta concepción dinámica y tímbrica, una reducción a cero –*azzerare*<sup>171</sup>– que ambos comparten, aunque tratada de muy distinta forma.

Una última aplicación del silencio es su definición como espacio de resonancia. Nono –de nuevo aparece el compositor veneciano en este discurso– indica a los intérpretes en el cuarteto *Fragmente-Stille* que la ausencia total de sonido, los silencios, deben ser ‘spazi sognanti’, ‘stasi improvvisate’, ‘pensieri indicibili’, ‘respiri tranquilli’. Así concibe el propio Sotelo su utilización de estos

<sup>171</sup> Término utilizado por el propio compositor italiano para denominar su trabajo compositivo en su consideración dinámica, Grazia Giacco, Giacco, *La notion de figure...*, op. cit., p. 53, ‘remette à zero’, en el original en francés.

instantes de no-sonido, por medio de los que la escucha se detiene a observarse a sí misma, en el espacio interno del oyente. Se crea un momento de resonancia interior, en una suerte de ‘semilla del escuchar’, en paráfrasis de la poética valentiana antes referida.

### 2.6.2.3. Timbre

El timbre<sup>172</sup> es la constitución distintiva de un sonido y, en el caso de una nota musical, su espectro, compuesto por un número determinado de armónicos con una intensidad específica. Si observamos la onda de un sonido determinado, podremos advertir cuál es su espectro armónico, es decir, de qué componentes está construido y cómo se comportan para que el oyente perciba y sea capaz de identificar tanto la fuente como el objeto emisor, en este caso instrumental, de dicho sonido<sup>173</sup>.

En el caso de la creación musical contemporánea, el timbre es sin duda uno de los parámetros que mayor transformación ha sufrido<sup>174</sup>. La indagación en el dominio interior de la nota y la extracción de material compositivo desde sus formantes ha dado lugar a tendencias concretas, como el ya anotado espectralismo francés, y a concepciones muy precisas dentro de la composición actual, desde las audacias de Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935) y su ‘música concreta instrumental’<sup>175</sup> hasta las indagaciones del propio Gérard Grisey, entre muchísimos otros; estos compositores fueron bien conocidos por Sotelo a raíz de su experiencia interpretativa con el Klangforum Wien desde mediados de los años ochenta.

De esta forma, el caso del compositor madrileño en cuanto al trabajo tímbrico no es una excepción; este parámetro también adquiere una relevancia destacada en su planteamiento y, según su tratamiento, puede escindirse en procesos distintos aunque muy relacionados entre sí.

---

<sup>172</sup> Definido como: ‘Tone-colour; that which distinguishes the quality of tone or voice of one instrument or singer from another, e.g. flute from clarinet, soprano from mezzo, etc’, *The Oxford Dictionary of Music Online*.

<sup>173</sup> Para un estudio detenido de las cualidades del sonido y su análisis y apreciación, véase William A. Sethares, *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*, 2nd. Ed., London-Berlin-Heidelberg, Springer-Verlag, 2005.

<sup>174</sup> Puede consultarse en este sentido también esta última referencia de William A. Sethares.

<sup>175</sup> Expresión que será tratada más adelante en el capítulo dedicado a José María Sánchez-Verdú, que comparte con Sotelo un pensamiento tímbrico muy definido.

El primero de ellos resulta de un estudio detenido de las posibilidades sonoras que ofrecen los instrumentos de la tradición académica occidental aunque desde técnicas de ataque e interpretación no convencionales. Desde

Wall of light sky, cc. 18, 26 y 67, vl. 2º, violonchelo y percusión, respectivamente

Hasta

Chalan, cc. 2, 19 y 23, violonchellos 1º y 2º, trompeta, piano, respectivamente

pueden observarse este tipo de de consideraciones tímbricas precisas que inciden de manera directa en la emisión y resultado sonoro final. El signo *tk* en la trompeta o la pequeña mano en el piano aluden a la ejecución de un sonido difuso, que oscurece además el color del objeto ejecutado.

Otra forma de distinguir esta idea tímbrica sería la aplicada en el segundo paisaje sonoro de *Chalan*, cuando un *jet whistle* en las flautas se repite varias veces, convirtiéndose así en un pilar discursivo destacado.

Esta concepción tímbrica alcanza ejemplos significativos en obras anteriores. Un paradigma de la minuciosidad que Sotelo puede exigir a sus intérpretes es, sin duda, *Memoriæ*:

The image shows a detailed musical score for the piece *Memoriæ*, pages 22 and following. The score is written for multiple instruments, likely strings and woodwinds, as indicated by the performance instructions. It features a variety of dynamic markings, including *pp*, *f*, *ppp*, *pppp*, *mp*, and *p*, along with *sfz* and *pochiss.*. Performance techniques such as *poco*, *pont.*, *sim.*, and *[cluster]* are used throughout. Specific instructions include *tasto legno*, *molto flaut. e alla punta*, and *legno + crine*. Numerical markers like 3:2, 7, 5, and 9 are placed above the staves. A circled asterisk (\*) indicates a *[cluster di armonici acuti]*. The score is highly detailed and complex, reflecting the technical demands mentioned in the text.

*Memoriæ*, cc. 22 y ss.

Esta partitura alcanza una complejidad técnica que necesita de dos sistemas para cada uno de los instrumentos para poder desplegar las delimitaciones exactas del sonido. Desde los armónicos artificiales, multifónicos, *sul tasto*, *col legno*, *legno + crine*..., son múltiples las indicaciones técnicas a ejecutar, indicaciones que exigen además por parte del intérprete una tensión continua. En esta línea, de nuevo, debe tomarse como precedente estilístico y técnico para esta concreción acústica el cuarteto *Fragmente-Stille* de Luigi Nono, un arquetipo en cuanto a las

calidades tímbricas exigidas, calidades que también necesitan en la partitura de dos sistemas para cada uno de los instrumentos del cuarteto<sup>176</sup>.

De estas imágenes mostradas puede extraerse también un segundo proceso que subraya esta atracción por técnicas no convencionales: se trata de la influencia que ejerce el conocimiento de instrumentos no occidentales. En una de las imágenes puede verse claramente como indica el compositor ‘pizz. hindu’. Ya se ha comentado el influjo que en Chalan obtiene el contacto con la tradición musical hindú a través del músico Trilok Gurtu. Pues bien, este contacto no sólo posibilita el uso directo de instrumentos de dicha tradición, como ahora será analizado, sino que pesa también en la forma de concebir la ejecución del segundo violonchelo, que debe acercarse a una manera ‘hindú’ de realizar el *pizzicato*, más percusivo que el tradicional.

En esta línea, es asimismo ilustrativo el ejemplo de la línea solista en *Wall of light Black*, en la que el saxofón debe acercarse al cante hondo, en una alusión directa a la forma de interpretación de la voz flamenca, algo que también ocurre en *Wall of light Red*.

Sin abandonar esta misma idea, otro de los procesos que deben destacarse como influencia de la seducción de instrumentos no occidentales es, precisamente, su uso directo y sin ambages. Así ocurre con la tabla hindú y el cajón flamenco en Chalan, sólo con la tabla en el Aria del quinto poema y a lo largo de todo el sexto de *Sonetos del amor oscuro* o con el *steel drum* en otra pieza de estos años como *Night* (2007). Aquí nos encontramos con un instrumento de percusión exótico que, en el planteamiento musical de Sotelo, se transforma en un objeto sonoro con una carga poética y con la posibilidad de desenvolver incluso una melodía también adscrita a un estilo flamenco concreto, una secuencia cantada que de nuevo nos mueve hacia un universo musical rico en referencias interlingüísticas.

---

<sup>176</sup> Como puede verse en la edición de Ricordi, publicada en 1981.

Steel-Drum  
cantando

Perc.  
sola

accel. ↗ rall. ↖

*p*  
secreto/ Geheimnisvoll

*Night*, c. 323, percusión solista.

Los procesos recién definidos pueden relacionarse de manera directa con lo que José María Sánchez-Verdú concibe en sus propias obras; como se comprobará más adelante, ambos compositores utilizan de manera recurrente instrumentos no occidentales en su creación, algo que sin duda amplía las posibilidades técnicas y las herramientas musicales a su disposición y, por otro lado, las implicaciones estéticas de su propuesta creativa.

#### 2.6.2.4. Duración

La música es un arte dinámico. A pesar de los matices que puedan realizarse a esta afirmación si atendemos al hecho perceptivo –en el que pueden establecerse diversas categorías, como ya fue observado en el capítulo inicial de este trabajo–, el arte sonoro necesita de tiempo para materializarse; su identidad dinámica incita a una idealidad en definitiva ‘qui [a] besoin du temps’<sup>177</sup>, en palabras de Merleau-Ponty. La constatación del parámetro *tiempo* en la descripción de la condición musical, no por ser obvia, deja de tener una relevancia absoluta puesto que se abre así al devenir del ‘flujo’ temporal, algo que a su vez provoca la consideración y el análisis del instante y de la relación del oyente con su pasado, su memoria musical, y la apertura a la expectativa de lo próximo sonoro<sup>178</sup>. Todos ellos son conceptos tratados en el capítulo inicial de este trabajo como marco teórico introductorio. Ahora se observarán los distintos procesos que intervienen de forma directa en la construcción temporal en la obra soteliana y, poco más tarde en la sección dedicada

<sup>177</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, [1964] 2007, p. 195.

<sup>178</sup> En este sentido, puede consultarse otro texto del autor de este trabajo, ‘En busca de una estética musical: la creación de José Manuel López López, la profondeur du temps de Maurice Merleau-Ponty’, *ITAMAR, Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*, nº 2 (2009), pp. 253-266.

al estudio de la tradición y la memoria en la obra del compositor madrileño, del aparato conceptual que sustenta parte de estos procesos.

De esta forma, la creación musical ofrece una multiplicidad constante en la percepción que del tiempo y su fluctuación puede tenerse. En ella se instalan distintos procesos temporales que cuentan además con otros resortes de la percepción humana como la expresión narrativa<sup>179</sup>, como se observó en primer capítulo de este trabajo.

En este sentido, la opción creativa que toma Sotelo muestra una recurrencia constante a resortes relacionados con la memoria a través del uso de la repetición y de elementos retóricos que sirven de pilares en su discurso sonoro.

Al igual que en los parámetros anteriores, pueden realizarse varias lecturas analíticas relacionadas con la duración.

La primera de ellas tiene que ver con un proceso compositivo obvio: la repetición, que puede alcanzar usos estáticos o dinámicos<sup>180</sup>, esenciales para el ocurrir de la pieza. En el primer caso, podemos tomar como ejemplos las figuras siguientes: se trata del momento definido como crisis en *Chalan* y del instante previo a la bulería en la misma pieza.

The image shows a page of a musical score for woodwinds. It features six staves: Flute 1st (Fl 1<sup>a</sup>), Flute 2nd (Fl 2<sup>a</sup>), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb 1st (Cl. in Bb 1<sup>a</sup>), Clarinet in Bb 2nd (Cl. in Bb 2<sup>a</sup>), and Bassoon (Cf. B.). The music is in 4/4 time. A circled number '90' is at the top left. Above the staves, there are markings: 'Atem/ respiro: ad lib.' and '3x'. The score includes various dynamic markings such as 'mf' and 'ppp'. There are also performance instructions like 'gliss.' and 'tk'.

*Chalan*, cc. 90-95, viento madera

<sup>179</sup> A este respecto resulta esencial lo que se afirma en Paul Ricoeur, 'La función narrativa y la experiencia humana del texto', *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós, 1999.

<sup>180</sup> En el lenguaje musical convencional, el uso dinámico es el que alude a la 'repetición de un gesto a distintos niveles o en distintos grados de la escala', en Josep Jofré i Fradera, *La práctica del lenguaje musical. La jerarquía de los sonidos. Fundamentos, técnicas y sistemas de organización en la música occidental*, Barcelona, Ma non Troppo, 2009, p. 138. El uso estático, por contrapartida, es aquel que no comprende en sí misma alteridad alguna. Son múltiples las implicaciones teóricas y filosóficas que obtienen la repetición y la diferencia como procesos de narración y percepción, entre las que destacan de manera notable las expuestas en la propia introducción de *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze, entre otras referencias.

**8x**

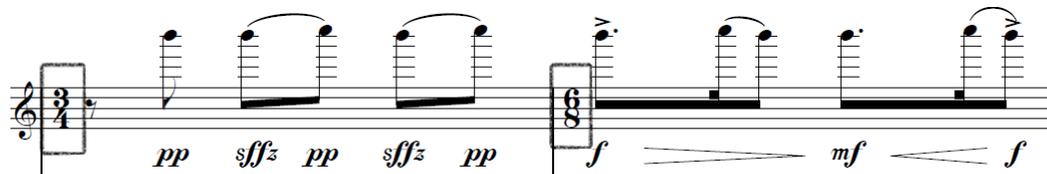
Chalan, c. 125, viento madera

En ambos casos, nos situamos ante la repetición de un mismo gesto musical, un acorde tenido en *fff* seguido de un breve impulso que llega a *ppp*, y una célula compleja y frágil construida sobre sonidos inestables y fragmentados, respectivamente. Ante la reafirmación en bloque de la primera, que sirve de asentamiento del clímax crítico de la pieza, se encuentra algo después este compás que debe ser repetido hasta ocho veces –8x– aunque de manera alterada, puesto que como puede observarse en el ejemplo, en recuadro gris, cada línea instrumental debe interpretarse sólo en el número de la repetición que aparece en círculo. Como después veremos, este recurso es también utilizado por Sánchez-Verdú y es una forma habitual de elaborar el material sonoro en su proyección temporal. Un mismo gesto escrito, es ejecutado de distinta forma cada vez, lo que aporta modificaciones mínimas pero sustanciales en el transcurrir momentáneo de la pieza. Nos situamos en este momento ante uno de los ejemplos en que *notion de vouloir* y *notion de pouvoir* se encuentran, es decir, la repetición como principio generador de creación encuentra un trasunto directo tanto en la grafía, es decir, en el momento neutro del análisis tripartito que se ha acogido como modelo de estudio, como en el instante perceptivo, el estésico.

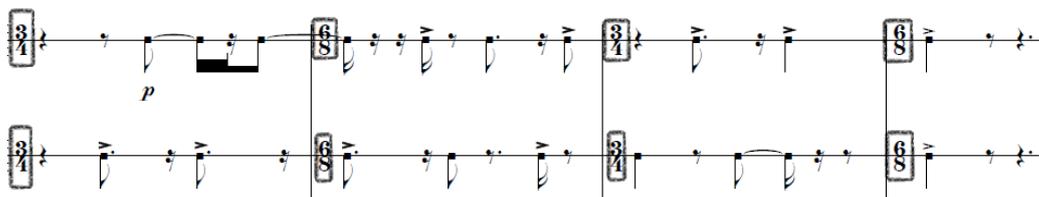
La repetición dinámica, es decir, la que sirve como proceso de avance en el discurso musical, se percibe de manera obvia también en pasajes como la segunda sección de *Wall of light sky*, en la que se repite de manera insistente, aunque no de forma exacta, una escala cromática ascendente, que sirve además como eje direccional de la composición; este motivo también puede observarse en la sección de cuerdas de *Chalan* –cc. 59 y ss., entre otros.

Igualmente es interesante destacar el uso de objetos sonoros muy específicos que saltan en la memoria y asientan el discurrir musical; se trata, por ejemplo, del *jet whistle* en *Chalan*, un silbido agudo y fuerte desde la flauta que se oye como evento sonoro hasta en tres ocasiones en uno de los paisajes centrales de la pieza.

Otro de los procesos asociados a la duración como parámetro es sin duda el ritmo y, a su vez, conceptos como pulso, célula y motivo; en el caso de Mauricio Sotelo, la distribución regular del tiempo aparece indisociable a la práctica musical flamenca. Tal es así que palos y estilos concretos como la *seguiriya*, el *martinete* o la *bulería* alcanzan trasuntos muy específicos en las piezas seleccionadas para este trabajo. Podemos retomar ejemplos ya mostrados,



*Wall of light black*, cc. 7-8, piano, mano derecha.



*Wall of light black*, c. 21-24, viento metal.

O bien citar otros en los que el pulso orquestal asume el papel de una acentuación rítmica distintiva, en este caso del *martinete*,

*Wall of light black, c. 144 y ss.*

O de la bulería,

*Chalan, c. 129 y ss., oboe.*

En todos estos ejemplos –y muchos otros, el sexto poema de *Sonetos*, donde se indica expresamente ‘Bulería’, entre ellos– se observa cómo tanto el compás elegido como la distribución rítmica y de los acentos pone en juego patrones del flamenco. La alternancia 6/8 y 3/4 es, por ejemplo, uno de los recursos típicos de adscripción a esta práctica musical tradicional en algunos de sus palos distintivos; sin embargo, en el caso de Sotelo es de las más obvias, puesto que el flamenco imbuje su creación de una manera más compleja y el rango de categorías es amplio, como veremos en el próximo epígrafe dedicado en parte al análisis de la presencia de esta tradición en la propuesta musical del compositor madrileño.

Finalmente, es preciso decir que cada uno de los parámetros definidos en este análisis de la propuesta musical soteliana podría ocuparnos una cantidad sustancialmente mayor de tiempo y espacio, puesto que existe un amplio abanico de variantes y de aplicaciones posibles para cada uno de ellos a lo largo sólo de las piezas seleccionadas para este trabajo. Sin embargo, era el objeto de este epígrafe exponer algunos de los recursos creativos y técnicos del compositor y mostrar los cimientos estrictamente musicales a partir de los que se ha desarrollado este trabajo.

### **2.6.3. Oralidad y memoria en la creación de Mauricio Sotelo**

Los conceptos que aparecen en el título de este epígrafe han emergido ya de manera recurrente a lo largo del trabajo expuesto; han podido atisbarse, por tanto, algunas de las aplicaciones que estos conceptos alcanzan en el planteamiento musical de Mauricio Sotelo. Llega ahora el momento de recoger lo dicho hasta ahora, profundizar algo más en ellos y establecerlos como lo que son, pilares del pensamiento del compositor.

De la indagación en ellos y con la ayuda de lo dicho por Luigi Nono y Edmond Jabès, María Zambrano y Emilio Lledó, Giordano Bruno e Ignacio Gómez de Liaño, todos ellos autores conocidos profundamente por el compositor, obtendremos las herramientas necesarias para adentrarnos en la aplicación práctica posible de estos pilares conceptuales: el uso de la tradición flamenca y de otras manifestaciones musicales no occidentales.

#### **2.6.3.1. Asunción conceptual**

Mauricio Sotelo ha sido definido como un ‘compositor de la era postmoderna’, lo que puede entenderse,

“...externamente, por un cultivo sistemático de la impureza, es decir, de la combinación de lenguajes o de elementos heteróclitos, e internamente por un cuestionamiento continuo de los códigos. Y también por un cambio de énfasis de un interés por lo social como engranaje que lo explica todo a un interés por lo local o incluso lo individual”<sup>181</sup>

En este texto se atisban ciertamente algunos de los rasgos que definen efectivamente el talante creativo de Mauricio Sotelo y su actitud ante la tradición en la que se instala como compositor y ante otras manifestaciones musicales y artísticas que conforman su acervo cultural.

Como se introdujo en el epígrafe 2.6.1. de este trabajo, es el propio compositor en textos como ‘Memoriæ’ o ‘El espacio de la escucha’ el que define

---

<sup>181</sup> Andrés Ibáñez, ‘Mauricio Sotelo...’, op. cit., p. 18.

algunas de las fuentes de las que se nutre este acervo cultural y de las que surge a su vez el caudal estético que riega cada una de sus piezas compositivas; y es precisamente de la lectura de estos textos de la que se extrae la relevancia por un lado de términos como oralidad y memoria y, por otro, de autores como María Zambrano (1904-1991), Emilio Lledó (1927), José Ángel Valente (1929-2000) o Ignacio Gómez de Liaño (1946), a partir de los que el compositor conforma la definición de estos mismos términos y su posterior adopción en su corpus poético propio.

“Aquel silencio de la palabra [de Valente] es el lugar donde germina la ‘escritura musical’ del cantaor y de donde emerge como fulgurante aparición su tremenda voz. Escritura interior, sin duda, que no es otra que aquella platónica ‘escritura del alma’ de la que en su hermosísimo ensayo sobre la memoria nos habla Emilio Lledó: ‘Escribir en el alma es hacer discurrir el pensamiento por esa palabra interior que lo alimenta’<sup>182</sup>

La presencia del pensamiento poético de Valente en la creación musical de Sotelo fue ya analizada en el excursus realizado en el subepígrafe 2.5.3.1; sin embargo, es necesario retomar el camino allí iniciado para decir que es precisamente el espacio poético valentiano, su reducción a la nada, el silencio previo a la palabra, donde Sotelo sitúa el lugar de la memoria. La ‘escritura musical’ del cantaor a la que el compositor alude es la ‘escritura interior’ que se define asociada a su delimitación platónica inducida según afirma el propio Sotelo por el filósofo Emilio Lledó en su ensayo *El surco del tiempo*<sup>183</sup>. Sin embargo, es el concepto de ‘escritura interna’ y la descripción que realiza Gómez de Liaño en *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*<sup>184</sup>, la que viene a la cabeza exactamente por la contextualización platónica que realiza y que Sotelo asume en su discurso. En esta descripción:

“Este género de escritura ‘es –dice Sócrates– aquel que se escribe con la ciencia en el alma del que aprende (...). Frente a la escritura literaria (...) que pertenece a la *eidolopoiike* o fabricación de ídolos fantásticos de la realidad (...), la otra escritura, la viviente y animada,

<sup>182</sup> M. Sotelo, ‘Memoriæ’, op. cit., p. 54. Subrayado propio.

<sup>183</sup> Emilio Lledó, *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Crítica, 1992.

<sup>184</sup> Publicado en Madrid por la Editorial Tecnos en 1992.

implanta en el alma los modelos de la realidad (...) y enseña apropiadamente a los demás la verdad de las cosas”<sup>185</sup>

Y más adelante, concluye Gómez de Liaño:

“Filósofos posteriores del arte de la memoria, y entre ellos el Nolano [Giordano Bruno], no echarán en saco roto estos deslindes y consideraciones sobre la escritura, sino que creerán que su arte o método mnemónico plasta este tipo de escritura viviente y animada, por lo que llamarán a su memoria, basada en lugares e imágenes, ‘escritura interna’”<sup>186</sup>.

Es esta expresión la que nos hace volver sobre lo andado y mencionar de nuevo la pieza que Mauricio Sotelo dedicó al poeta orensano en 1994, *Memoriæ. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente*, en cuyo título se recoge exactamente este discurso estético, discurso en el que la memoria, claro está, se ofrece como espacio para la ‘escritura del alma’ antes mencionada, escritura que nace del silencio:

“Con el mito de la aparición de la escritura [cfr. Lledó] se va perdiendo el sentido ritual de la escucha colectiva. El ojo-visión de la escritura desplaza al oído-escucha de la palabra que dice, vibra, canta [cfr. Valente-Nono]. Por esto la necesidad de repensar la escritura, de reinventar un silencio-sonido-escucha-signo. Un trazo que permita al silencio abismarse en el sonido y al sonido en la escucha, un signo-sonido de lo abierto y de la escucha, un trazo que sea el símbolo de aquel espacio abierto siempre a lo posible y lo posible y lo posible [cfr. Valente]. Una escritura-pensamiento, una escritura-espacio, una escritura-arquitectura del sonido y de la escucha”<sup>187</sup>

Lledó sigue presente en estos textos de manera evidente. A la anterior cita directa al texto del filósofo sevillano se suma la relevancia que alcanza este mito de la aparición de la escritura y el reflejo que ésta ofrece de la ‘escritura del alma’, a la que Lledó le dedica una atención más específica si cabe en el epígrafe ‘Escribir en el alma’<sup>188</sup>. Completamos ahora la cita que el propio Sotelo ofrece para contextualizar su uso por parte del compositor:

---

<sup>185</sup> Gómez de Liaño, *El idioma...*, op. cit., p. 158.

<sup>186</sup> *Ibíd.*, subrayado propio.

<sup>187</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’ op. cit., p. 50.

<sup>188</sup> E. Lledó, ‘Escribir...’, op.cit., pp. 118-122.

“Escribir en el alma es hacer discurrir el pensamiento por esa palabra interior que lo alimenta. El que aprende utiliza un lenguaje en el espejo interior en el que se constituye el pensamiento. Ese espejo se pule en el rastro de una temporalidad que, con el contenido de la memoria, va configurándose y encadenándose de una forma distinta a aquella que marca la uniforme sucesión”<sup>189</sup>

Puede observarse cómo nos inscribimos continuamente en un discurso en el que la temporalidad y la memoria aparecen como marcos conceptuales decisivos.

Pero para completar la trama de referencias que caracteriza esta asunción conceptual es necesario asimismo tener en cuenta lo que el compositor extrae a partir de sus lecturas de Giordano Bruno –al que dedica una serie de piezas ya inventariadas en el epígrafe 2.4 de este trabajo– y, sobremanera, lo que Gómez de Liaño nos dice sobre el filósofo nolano en torno de nuevo a la memoria, si tenemos en cuenta lo que el propio Sotelo afirma en una cita ya utilizada anteriormente sobre la tarea compositiva de Luigi Nono, cuya ‘arquitectura de la Escucha’ es:

“una construcción que, a semejanza de los sistemas brunianos de la memoria, se basa en el espacio como sistema de ordenación y como expresión primera de los contenidos mentales. Es decir, una suerte de espacio-sistema en el que los conceptos de Lugar y Materia se confunden”<sup>190</sup>

Esta última frase de Sotelo alude directamente, como él mismo manifiesta<sup>191</sup>, a Gómez de Liaño y su profundo estudio en torno al papel de la memoria en el pensamiento bruniano, papel que debe ser entendido también como resorte temporal esencial en el momento preciso del acto cognitivo y su expresión,

“El espacio que le interesa aquí [a G. Bruno] es un lugar psíquico, un lugar en que albergar y desplazar la intimidad del alma (...) La función mnemónica del espacio bruniano es la de constituir un orden, un sistema ordenador del psiquismo y de los contenidos intelectuales”<sup>192</sup>

Un sistema que Bruno defenderá en su tratado *De imaginum*, obra publicada en 1591, sobre la que Sotelo compone sus *De Imaginum, signorum et idearum compositione I y II* en 1994 y 1997, respectivamente. Como nos dice Gómez de

---

<sup>189</sup> *Ibíd.*, p. 121.

<sup>190</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’, *op. cit.*, p. 49.

<sup>191</sup> Al final de esta misma cita, en una referencia no incluida por ser redundante.

<sup>192</sup> Gómez de Liaño, *El idioma...*, *op. cit.*, p. 296.

Liaño: ‘Instrumento y espejo de la religión bruniana de la mente, el *De imaginum* es un sistema de ordenación basado en el espacio como expresión primera de los contenidos mentales’<sup>193</sup>.

Este sistema bruniano y aquella arquitectura a la que aludía Sotelo en la última cita en relación con el planteamiento de escucha de Nono remiten a un lugar común: el edificio de Mnemosine, el denominado Teatro de la Memoria, cuya comprensión por parte del compositor madrileño alcanza a proyectarse en una propuesta artística que aún no ha sido concluida pero que ocupa un lugar ineludible en su actividad creativa, su idea escénica titulada *Bruno o el Teatro de la Memoria*<sup>194</sup>.

A pesar de su extensión, es conveniente una última cita en la que se puede observar la corriente neoplatónica en la que Bruno se inscribe como autor del Renacimiento veneciano y el análisis que Gómez de Liaño realiza a partir de él, análisis que por otra parte recoge Sotelo en su discurso estético sobre la música<sup>195</sup>:

“Constreñidos ciertamente por la poderosa luz de la Verdad, entendemos que la música es triple...; la primera se halla en la mente divina; la segunda, en el orden y movimiento de las cosas; la tercera, en aquellas composiciones que imprime nuestra alma a partir de los objetos, en virtud de aquella armonía, de la que era poseedora, que el alma dispensaba antes de ser encerrada –según la interpretación de Pitágoras y los platónicos– con las cadenas del cuerpo’. El arte bruniano, su método e idioma de la imaginación es, de acuerdo con el autor, la expresión técnica y psíquica de la música del alma, la cual participa de la cósmica y de la divina. Distingue Bruno una música auditiva y otra visual, y juzga que esta última es más elevada. La memoria bruniana no es, pues tan sólo una colección de cuadros y estatuas mentales, no es un estático Museo del Alma, sino, sobre todo, un Museo de Mnemosina, el Museo de la vida y los contenidos de la memoria hechos música”<sup>196</sup>

Pero la trama de referencias internas que el discurso soteliano deja entrever es compleja y, por nuestra parte, hemos dejado voluntariamente algunas huellas en el camino para ahora volver a algunas de las citas ya mostradas.

---

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p. 330.

<sup>194</sup> Una Opera en 5 actos sobre textos de José Ángel Valente y Giordano Bruno para 2 Cantaores, 2 Sopr., Mezz., Alt, Tenor, Bar., Bajo, Coro, Orquesta de cámara y electrónica en vivo que aún se encuentra en preparación.

<sup>195</sup> Como puede observarse en M. Sotelo, ‘*Memoriae*’, *op. cit.*, p. 55.

<sup>196</sup> Gómez de Liaño, *El idioma...*, *op. cit.*, pp. 314-315.

Ya hemos visto cómo la memoria y su descripción poética ocupan un lugar preeminente en el aparato conceptual soteliano. Es preciso reparar asimismo que esta descripción se construye a partir de la atención que el compositor dedica primero al cante flamenco y después a Luigi Nono<sup>197</sup>. Existe un vínculo que relaciona íntimamente estas dos líneas de proyección entre ellas y, a su vez, exactamente con la memoria: la oralidad, es decir, la ‘palabra que vibra’:

“Recordé entonces cómo en mis conversaciones con Nono en el invierno de 1989 en el Wissenschaftskolleg de Berlín, éste acentuaba de forma obsesiva su interés por el arte de la memoria y la tradición oral, y me recomendaba vivamente el estudio del *cante jondo* andaluz como muestra de una singular arquitectura espectral de la memoria”<sup>198</sup>

Efectivamente, Luigi Nono encarna el nudo gordiano del que parten la mayor parte de trazos que definen la actitud compositiva de Mauricio Sotelo. Desde esta estrecha vinculación biográfica, el autor madrileño destila, aún hoy, un pensamiento en el que son esenciales en primer lugar la ya comentada arquitectura de la escucha, un espacio que

“adquiere una nueva dimensión formal y estructural, y el sonido, como un haz de luz, se abre a la infinita paleta cromática, es decir, *microinterválica*, pero para ser tratada desde dentro, para alumbrarla desde su interior. Esta concepción del espacio y del sonido abre perspectivas completamente nuevas a la música y, sobre todo, a su devenir temporal. Nace, de la profundidad del sonido, la multiplicidad del espacio temporal o multidireccionalidad del tiempo musical”<sup>199</sup>

En segundo lugar, la consideración de este espacio en el silencio, que se acoge como reducción a la nada, proceso que ya realizara José Ángel Valente en su creación poética y que Sotelo también observa en el planteamiento musical de Nono y, sobre todo, en el análisis del uso del silencio en su *Fragmente-Stille, an Diotima*:

“Son estos calderones las estancias, lugares o espacios que Nono construye para proyectar y albergar, en toda su profundidad, cada silencio y cada sonido de la obra, o mejor dicho cada sonido-silencio,

<sup>197</sup> En los artículos ‘Memoriae’ y ‘El espacio de la escucha, respectivamente’.

<sup>198</sup> Mauricio Sotelo, ‘Sonetos del amor oscuro...’, op.cit., p. 8.

<sup>199</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’, op. cit., p. 49.

ya que es, aquí, difícilmente perceptible el límite o margen que los separa; y son, a su vez, el espacio posible de la escucha”<sup>200</sup>

Para hallar el origen de esta idea del silencio en Nono, es interesante traer aquí el comentario preciso que Edmond Jabès realiza sobre él, puesto que incide directamente en el proceso estético que el veneciano efectúa y, por tanto, una aproximación clave para la asunción conceptual que Sotelo realiza. Según Jabès,

“La relation au silence, chez Luigi Nono, est exemplaire. Elle est relation à l’infini, à l’impensable, à l’indépassable, si audacieuse, si risquée est sa recherche. Faire parler ce silence. Faire taire ce silence, c’est abolir les limites, l’espace béant d’une interrogation. Faire parler le silence par le silence, faire taire, une fois rendu audible, le silence par l’insondable silence où sont enfouies toutes les questions. Et la plus décisive dans laquelle naissance et néant s’affrontent indéfiniment, l’un donnant existence à l’autre pour la lui retirer aussitôt. L’au-delà, c’est toujours le vide, le Rien”<sup>201</sup>

Y, en tercer lugar, la voz, el canto, un ‘espacio vocálico [que] sería para Nono el espacio de la escucha y del silencio, espacio posible o dominio de los *infiniti possibili*’<sup>202</sup>.

Pero este ‘espacio vocálico’ que Nono acentúa lo extrae desde su conocimiento más exhaustivo de la tradición hebraica, en la que es la interpretación del Talmud la que posibilita la transmisión de su conocimiento.

¿Por qué entonces aparece el flamenco como proyección de este discurso? La respuesta se encuentra obviamente en su calidad de práctica tradicional basa en la transferencia oral, en la sabiduría de la memoria. La transmisión oral del conocimiento es la plasmación efectiva de esa ‘escritura del alma’ que es la memoria; y, como su encarnación material, el cante flamenco, que pone en juego estos resortes poéticos y los manifiesta de manera tajante. Como expone Germán Gan, lo que interesa a Sotelo de la práctica flamenca es su

“condición de música viva, ligada a la oralidad y, por tanto, no constreñida por las imposiciones de una notación hipertrofiada, [con] la

---

<sup>200</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’, op. cit., p. 51.

<sup>201</sup> Edmond Jabès, ‘Luigi Nono’, en *Festival d’Automne*, Paris, Contrechamps, 1987, pp. 11-12.

<sup>202</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’, op. cit., p. 50. Esta última expresión en cursiva alude a una de las últimas piezas del compositor veneciano, su *A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* (1984).

capacidad improvisatoria (...), la complejidad –y naturalidad– de sus esquemas rítmicos (...) y, cómo no, la especificidad tímbrica de la voz flamenca”<sup>203</sup>

Y es verdaderamente esta ‘voz flamenca’ la que atrae poderosamente la atención de Sotelo, una voz que trasciende su calidad musical y que asume un valor poético y conceptual profundo a partir de lo que María Zambrano nos explica en la segunda sección de ‘La condenación aristotélica de los pitagóricos’, un texto clave también para el propio compositor<sup>204</sup>:

“La música nace cuando se allana, se somete a tiempo y número y en lugar de irrumpir en el tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible... De ahí la escala, las escalas, la pluralidad de la música que necesita un fundamento (...). El lamento de Orfeo debió de sonar en las notas fundamentales de la voz humana en la más pura y simple forma de la matemática de la voz humana, en los números ‘sagrados’ del canto”<sup>205</sup>

No es conveniente pasar a la aplicación práctica de esta asunción conceptual descrita sobre la memoria y la oralidad en el pensamiento musical de Sotelo sin inscribirlos finalmente en el dominio de lo temporal: la ‘escritura del alma’ no es otra cosa que un ‘surco del tiempo’ –cfr. E. Lledó–, y la transmisión oral una forma de trascender el límite del propio tiempo; ‘la multiplicidad del espacio temporal o multidireccionalidad del tiempo musical’ que antes expresaba Sotelo en el análisis de la escucha que plantea Nono en su cuarteto, debe ser entendida como un nuevo modo de imaginar, crear y plantear esta dimensión temporal de la obra sonora; esta dimensión supera la cualidad objetiva de la pieza y afecta de lleno el ámbito interno del oyente en el momento preciso de la ausencia de sonido: el silencio se abre como abismo temporal hacia el que converge el discurso y como espacio en el que se dan de hecho sus posibilidades poéticas.

<sup>203</sup> G. Gan, *Mauricio Sotelo...*, op. cit., pp. 12-13.

<sup>204</sup> Como referencia a la que alude en ‘Memoriæ’, op. cit., pp. 54-55.

<sup>205</sup> María Zambrano, ‘La condenación aristotélica de los pitagóricos’, en *El hombre y lo divino*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 69-124, pp. 98-99. Sobre este y el resto de textos en torno a la música de la filósofa malagueña, véase Francisco Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2008.

### 2.6.3.2. Asunción práctica: lo flamenco

“Se canta hacia adentro del cuerpo y de la voz, hacia la entraña o –si se quiere utilizar un término de la mística española– hacia lo *entrañal*. Tal sería el movimiento hacia lo hondo o lo *jondo* en el cantar.

Con esa voz (...) el cantaor, en el cante, canta o se canta hacia la interioridad, nos arrastra hacia ella. Canta hacia lo más íntimo o adentrado de sí, con una voz que se precipita y se retrae hacia las más estrechas gargantas del alma. (...) La palabra en el cante nos lleva hacia su oscuridad. La oscuridad es su luz”<sup>206</sup>

José Ángel Valente es un paso obligado para transitar por la línea conceptual recién dibujada desde Nono hasta su concreción efectiva en la vocalidad flamenca. Las palabras del poeta, autor unido en lo personal y lo artístico a Sotelo desde finales de los años ochenta, nos sirven además para expresar de manera inequívoca la comprensión que del cante flamenco posee el compositor, para quien además es ‘una música que sólo está en la mente del cantaor, pero que es contemporánea porque se produce en el momento mismo de la interpretación’<sup>207</sup>.

Pero esta voz flamenca obtiene una encarnación obligada en la figura y la personalidad del cantaor Enrique Morente<sup>208</sup>, también ligado a la biografía del compositor:

“Es esta actitud de escucha paciente y laboriosa la que sin duda condujo al cantaor Enrique Morente a abismarse lento, no sólo hacia la luz del conocimiento de los cantes antiguos del flamenco, sino también hacia los fondos oscuros de la palabra poética, de cuya silenciosa resonancia emana la esencia de la materia que conforma la potente personalidad artística que le caracteriza. De cada encuentro con la poesía va naciendo en Morente una forma diferente de articulación sonora, adecuada según sus propios criterios a la voz interior del poema”<sup>209</sup>

Efectivamente, el cante flamenco protagoniza la asunción práctica de esta tradición oral a la propuesta creativa de Sotelo. Desde sus *Tenebrae Responsoria* (1992-93) para cantaor –precisamente el maestro Morente–, la voz flamenca sirve

<sup>206</sup> J. Á. Valente, ‘El cante, la voz’, en *La experiencia abisal*, op. cit., pp. 36-40, pp. 36-37.

<sup>207</sup> M. Sotelo, ‘Esta música...’, op. cit.

<sup>208</sup> E. Morente es ‘uno de los más grandes intérpretes y creadores de cante de la historia del flamenco’, como afirma Miguel Mora, ‘El diccionario de Enrique Morente’, en *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 39-81, p. 39; o también, Balbino Gutiérrez, *Enrique Morente: La voz libre*, Madrid, Fundación Autor, 2006.

<sup>209</sup> M. Sotelo, ‘Memoriæ’, op. cit., p. 53.

como vehículo excepcional de expresión al que Sotelo recurre de manera constante. Primero Morente, más tarde Marina Heredia, Carmen Linares y, desde la pieza *Si después de morir...*, *In memoriam José Ángel Valente* (2000) hasta hoy, el cantaor onubense Francisco José Arcángel Ramos ‘Arcángel’ (1977), han intervenido y participado junto con el compositor en su arriesgado proyecto musical.

Pero es la voz de Morente la que personifica la seducción de Sotelo por la práctica flamenca y su inmersión y conocimiento de la técnica interpretativa, algo que ya tenía muy presente el compositor en 1995, cuando comenzaba su proyección de *El Teatro de la Memoria*:

“Voz interior que se hace cuerpo en la del cantaor Enrique Morente, y que personifica el vínculo entre la más pura tradición oral, el mito de la aparición de la escritura y las artes mágicas de la memoria. La voz de Morente –previamente grabada– va tejiendo un *continuum* sonoro –elaborado por medio de tratamiento informático– que se extiende, en el espacio del Teatro, como un mar micro-interválico en continua mutación; pero no como proceso armónico extendido sino como despliegue de la calidad sonora en infinitos grados de intensidad, peso y luminosidad”<sup>210</sup>

Y es también esta indagación en el grano de la voz y su análisis constitutivo el que se destaca de la apropiación lingüística efectuada por Sotelo:

“Es esta [la flamenca] una voz rota, llena de inarmónicos, llena de sonidos-ruido, llena de formantes sucios, un sonido que se mueve entre la sombra y la luz, entre el aire y el sonido puro, entre el sonido y el ruido, y que crea así un ‘espacio intermedio’ que es precisamente, el que Sotelo pretende investigar”<sup>211</sup>

Y en pos de esta investigación, puede afirmarse que el cante flamenco acoge en la obra de Sotelo hasta tres tipologías distintas, según su representación simbólica –desde la convencional hasta la ausencia total de ninguna indicación gráfica–, es decir, según la intención específica del compositor, resultado de su conocimiento y contacto con la práctica interpretativa<sup>212</sup>:

<sup>210</sup> M. Sotelo, s/t, *Sibila*, 3 (1995), p. 5.

<sup>211</sup> Andrés Ibáñez, ‘Flamenco transfigurado’, *ABCD Las Artes y las Letras*, Diario ABC, p. 5.

<sup>212</sup> Lo que nos remitiría de nuevo a la influencia de Luigi Nono en cuanto a este feedback constante con la experiencia interpretativa y la importancia relativamente menos de la escritura final de la pieza.

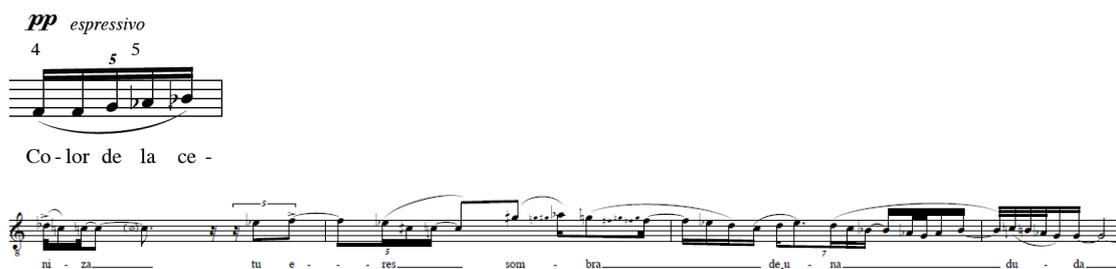
- en primer lugar, la que podría considerarse como convencional, en cuanto a la técnica vocal empleada y la forma gráfica de representación en la partitura, es decir, la confección de una línea melódica que debe ser estrictamente cantada. Así ocurre en algunas secciones de *In pace* o *Si después de morir...*, entre otras. En esta aplicación de la asunción práctica, la voz adquiere una relevancia menos notable en el conjunto de la plantilla instrumental, puesto que se encuentra ligada a la línea melódica fijada: la voz flamenca interpreta lo que está escrito.



*Si después de morir...*, cc. 17 y ss., voz.

En este caso, el cantaor aplica su técnica vocal a una línea no adscrita a modo flamenco alguno, sino inmersa en el lenguaje propio del compositor.

- en segundo lugar, la que responde a la transcripción del recitado melódico flamenco, lo que conforma una línea transcrita y adoptada para la pieza, que se identifica rápidamente con gestos melódicos característicos de ciertos palos muy concretos, algo que también ocurre en *Si después de morir...*, de manera notable en la *Soleá de la sombra*, segundo movimiento de *De oscura llama* (2008) o en la primera intervención del cantaor en *Cripta. Música para Luigi Nono* (2004-2008), estrenada en la Bienal de Música Contemporánea de Salzburgo en 2009.



*Cripta. Música para Luigi Nono*, cc. 26 y ss., voz.

- en tercer lugar, las denominadas por el compositor como ‘parte independiente’, en las que el cantaor interpreta el texto como una letra flamenca más, es decir, desde la técnica melismática adscrita fundamentalmente a palos de ritmo libre como la toná, de tempo lento como la seguiriya o tan ‘festeros’ como la bulería. Así ocurre en la primera aparición del cantaor en *Audééis*, cuarteto de cuerda con cantaor escrito en 2004, o en varios números de *De oscura llama - Del*

*amor oscuro (Seguiriya II), Intermezzo I (Granaína) y Bulería encendida*–, entre otras.

Un interesante ejemplo del comportamiento creativo de Sotelo en relación con su concepción del cante flamenco es la pieza *Wall of light black – for Sean Scully*, ya analizada como parte de la sección 2.5. Más allá de lo dicho, es preciso destacar el rol que asume el saxofón durante la mayor parte de su intervención; este rol no es otro que el del propio cantaor, puesto que el solista debe realizar determinados giros y rasgos melódicos –con una minuciosidad técnica excepcional– que se asocian y aluden indefectiblemente a los que la voz flamenca realiza en aquellos palos ya definidos.

En este sentido, el cante afecta también al comportamiento de instrumentos aparentemente alejados de una posible técnica vocal pero relacionados con la forma de respiración y emisión, como el saxofón –ya anotado–, el violín –en *Estremecido por el viento* (2003)– o la flauta, a los que dedica las piezas *Muros de dolor... I y II*, escritas en 2005, a través de las que consigue un abanico de matices y timbres inauditos en estos instrumentos.

Según afirma el propio compositor, el proceso compositivo que desarrolla a partir de la voz

“Tiene dos elementos. Las columnas de esta arquitectura sonora están basadas en los estilos más amigos del flamenco, como la soleá, la seguiriya, la bulería...; por otro lado, están los arcos, que se corresponden con unos procesos de transformación. El enfoque espectral consiste en investigar los cantes tradicionales muy austeros para luego recrearlos, los grabamos, los transformo –estirando y modificando los sonidos– y se los devuelvo al cantaor para que él los interprete”<sup>213</sup>

Este proceso hay que tomarlo con la cautela precisa, puesto que en muchos casos y como se ha visto a raíz del uso del texto de Valente para su interpretación musical y del análisis de la propia voz flamenca en la obra del compositor madrileño, la escritura musical para interpretación vocal es mayoritariamente resultado bien de una transcripción melódica de una línea musical adscrita a un palo o estilo preciso o bien una parte independiente, por tanto no escrita; es por ello que el número de casos en que el cantaor o el intérprete vocal debe ejecutar lo que está escrito es menor.

---

<sup>213</sup> S. Gaviña/M. Sotelo, ‘Esta música...’, op. cit.

Sin embargo y más allá del uso de cantaor y de estructuras rítmicas o secuencias melódicas vinculadas estrechamente al flamenco, aparece también la guitarra; este instrumento ha sufrido en el planteamiento del compositor una metamorfosis técnica y estética, y ha obtenido un papel muy relevante en la creación soteliana.

El contacto que el compositor mantiene con la guitarra es íntimo y constante desde sus inicios como estudiante musical, aun en la infancia. Su conocimiento técnico e idiomático del instrumento es profundo y a partir de él ha fluctuado en cuanto a su absorción para su propio lenguaje sonoro. A pesar de considerarse fuera de catálogo, es muy significativo que a mediados de los años ochenta Sotelo escribiera piezas como *Soleá* o *Bulería* –ésta última ya para guitarra y chelo.

Pero es desde el concierto para guitarra y orquesta *Como llora el viento* (2007), estrenado en el marco del XXIV Festival de Música de Canarias en 2008, en el que intervino Juan Manuel Cañizares (Sabadell, 1966), cuando renace la atracción y la indagación en el uso directo de este instrumento. A raíz de esta obra ha nacido una estrecha colaboración con el guitarrista, de la que ha surgido *Como llora el agua* (2008), para guitarra solista y *Alter Klang* (2009), para cantaor, guitarra flamenca y cuarteto de cuerda, encargo del Festival MusicadHoy y estrenado en el Auditorio Nacional de Madrid en febrero del pasado año, con Arcángel al cante, Cañizares a la guitarra y el cuarteto de cuerdas Diotima. Aquí el cantaor de Alosno debe aparecer sentado sobre un cajón flamenco, instrumento que interviene en la pieza con una gran potencia rítmica, y se ve acompañado tanto por el guitarrista como por el cuarteto, entre malagueñas de Enrique ‘el Mellizo’, rematadas por ‘abandolaos’<sup>214</sup>, y una bulería final.

Otro ejemplo de la capacidad de integración idiomática de la guitarra es *la mémoire incendiée : la guitare* (2007–2008), que se trata, a pesar de su título en el que menciona sólo al instrumento de cuerda pulsada, de un cuarteto de cuerda, el tercero en el catálogo del compositor. Aquí los instrumentos actúan de manera muy cercana a la propia guitarra, con técnicas y gestos adscritos a este instrumento y a su papel al discurso flamenco acostumbrado en cuanto a técnicas de ataque como rasgueado sobre cada instrumento del cuarteto o punteo de las cuerdas.

---

<sup>214</sup> Tipo de fandango de ritmo rápido con el que suele rematarse el cante por malagueña, A. Gómez, *Cantes...*, op. cit.

Como Sotelo mismo afirma, ‘Todo el que toque la guitarra tiene ya una relación con el flamenco’<sup>215</sup>; efectivamente, este instrumento se expresa en el lenguaje flamenco de forma única e inconfundible y está inevitablemente ligado a él. Su idioma es comprendido por el compositor e integrado en su propia narrativa musical.

Finalmente, y a pesar de lo reciente de la incorporación de este instrumento a una plantilla habitual flamenca, el uso del cajón es ya un hecho innegable e imprescindible casi para cualquier propuesta<sup>216</sup>. Sotelo indaga en torno a su potencialidad rítmica y sus posibilidades expresivas, y las utiliza también para su propia creación. Desde el cuarteto de cuerda con cantaor *Audééis*, hasta *Chalan – Wall of light earth* (2003), para percusión y ensemble –donde se asocia con una tabla hindú, como ya hemos visto– o la propia *Alter Klang*, este cajón se encuentra generalmente interpretado por el cantaor.

El papel de este instrumento en el devenir musical no se limita sólo a marcar ciertos pasajes con un compás, sino que alcanza un valor más amplio ya que obtiene unas connotaciones sonoras que enriquecen sus posibilidades primeras. Una de ellas es su propia apariencia escénica: en el caso de *Alter Klang*, el cantaor aparece sentado sobre el cajón, con el cuarteto de cuerda a su derecha y el guitarrista a su izquierda; en este momento, este instrumento de percusión se concibe como un signo inequívoco asociado de manera tajante al dominio de lo flamenco.

Más allá del uso explícito del cantaor o de los instrumentos que de forma más fehaciente se identifican con esta tradición musical, existe una manera de asimilación quizás menos obvia para el oyente pero que alcanza ineludible a la propia concepción compositiva de Sotelo. De hecho, pueden localizarse piezas en su catálogo en las que no se observa ninguna relación aparente con lo flamenco, es decir, no existe alusión en el título, no hay uso de instrumentos como el cajón o la guitarra o no interviene un cantaor; en muchos de estos casos, como ya ha podido advertirse a lo largo de este texto, sí que se da un ‘impulso subyacente’: el compás.

---

<sup>215</sup> M. Sotelo, ‘Esta música...’, op. cit., p. 7.

<sup>216</sup> Véase Norberto Torres Cortés, *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*, Córdoba, Almuzara, 2005, pp. 205 y ss.

El compás es quizás uno de los elementos imprescindibles para el surgir del cante. La distribución de la melodía flamenca en el tiempo es necesaria, ya sea en metro fijo o flexible, ya sea en *tempo* lento o rápido.

Sotelo muestra en su proceso de asunción conceptual de las claves lingüísticas del flamenco las vicisitudes rítmicas y los rasgos métricos que definen cada estilo y asume sus condiciones para plantear el esquema rítmico de una parte muy significativa de su creación ya desde el comienzo de su estrecha relación con esta manifestación, en sus *Tenebrae responsoria*. En el caso de las obras seleccionadas para este estudio, ya han sido expuestas en sus respectivas secciones analíticas las secuencias rítmicas utilizadas en *Wall of light Black* o *Wall of light Sky*; esta forma de aplicación práctica de la asunción conceptual del flamenco se oculta tras el resultado sonoro final pero surge como base para toda esta trama de referencias interestilísticas y alusiones a expresiones musicales diversas.

Como se ha visto, existen muchas formas de buscar el rastro flamenco en la creación del compositor madrileño. Sin embargo, podríamos hablar de otros autores que han sintetizado y estilizado de alguna forma los rasgos que definen una tradición musical para su utilización en un sistema de creación e interpretación académicas. En periodos cronológicos anteriores al actual son muy conocidos los casos ya clásicos de Manuel de Falla<sup>217</sup> o Béla Bartók<sup>218</sup>; como precedentes estilísticos y generacionales de Mauricio Sotelo pueden distinguirse, en un ámbito internacional, Klaus Huber<sup>219</sup> o Toshio Hosokawa (1955)<sup>220</sup>.

En el marco nacional, hay que decir que la valoración de lo popular en la creación musical contemporánea viene definida por la posición de la denominada generación del 51. En este sentido, serán ampliadas las cualidades de esta relación de una forma específica, personificada en Cristóbal Halffter, en el estudio de la presencia de la tradición en la composición de José María Sánchez-Verdú, protagonista del próximo capítulo.

---

<sup>217</sup> Una de las referencias que se ocupan del tipo de apropiación de lo popular en su creación musical es Juan Puelles López, *Lo típicamente español y Manuel de Falla*; y, respecto al flamenco, Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el 'Cante Jondo'*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

<sup>218</sup> En castellano tenemos la referencia ineludible a B. Bartók, *Escritos sobre música popular*, Mexico DF, Siglo XXI, [1979] 1997.

<sup>219</sup> Caso que será tratado más adelante por la relación directa que ofrece como precedente técnico para la obra de José María Sánchez-Verdú, protagonista del siguiente capítulo.

<sup>220</sup> Que utiliza instrumentos de la cultura tradicional japonesa en su quehacer compositivo, visítase <http://brahms.ircam.fr/toshio-hosokawa>, consultada a fecha 6 de mayo de 2011; o también, junto a otros compositores, Airi Yoshioka et al., *Resonating culture: sounds of Japan in the Music of Maki Ishii, Karen Tanaka, and Toshio Hosokawa*, New York, The Juilliard School, 2002.

Por ahora, es interesante establecer –a raíz del estudio de Marta Cureses en el que se valoraba la integración de lo popular, fundamentalmente de lo flamenco y ‘la música de inspiración andaluza’ en la música española actual– un punto de partida historiográfico en la obra de Maurice Ohana (1913-1992)<sup>221</sup> y, como continuación y precedente de Sotelo, en Joan Guinjoan (1931) o Tomás Marco (1942); este último caso puede observarse como ejemplo de un proceso de asimilación lingüística asociada al tipismo finisecular, con alusiones directas y sin ambages al tetracordo distintivo de la escala modal flamenca y la segunda aumentada, elementos que también aparecen en la obra de Mauricio Sotelo pero de una manera tamizada y tímbricamente más compleja.

De hecho, Sotelo, por su parte, muestra un conocimiento profundo de estos rasgos así como de la forma en que se construyen dentro del propio pensar flamenco, lo que otorga un valor diferente a su propuesta en relación con otros procesos de asimilación o integración interlingüística, algo que será considerado en las conclusiones, al finalizar la exposición de este trabajo.

Habría que retomar aquí la cita inicial del epígrafe dedicado a la asunción conceptual del flamenco por parte de Sotelo –en la que se definía la actitud creativa del compositor como ‘postmoderna’– y, tras esta disertación sobre su aplicación práctica, sumar a esta adscripción el interés, atracción y uso directo de otra expresión tradicional como la hindú. En la primera de las piezas escogidas como objeto de estudio aparece la tabla, un instrumento de percusión inscrito a aquellas manifestaciones musicales clásicas del norte de la India, como ya se dijo en la exposición de su análisis. Esta atracción debe relacionarse con el interés del compositor, de nuevo, por las prácticas artísticas asociadas a la oralidad, al resultado de una transmisión del conocimiento no escrita en la que se revela la memoria. Las implicaciones conceptuales de esta afirmación ya han sido observadas. En *Chalan*, junto con el cajón flamenco, la tabla imprime su carácter percusivo a la construcción de los diversos paisajes sonoros que constituyen la composición.

---

<sup>221</sup> Que trata lo flamenco en ‘Le chant flamenco’, Frédéric Deval, *Le Flamenco et ses valeurs*, Arles, Festival d'Arles, Aubier, 1989, rééd. 1992, pp. 7-8.

Voce parlando      Transizione .....>      voce + Tabla      Transizione .....>      Tabla

takadimi taketo taka taketo toketa kata toketa midikata      te ko to kan- ta te koto kan- ta      ta ka te ko te ko tan , ki te ko ta ka

*p*      con variazioni      *p*      con variazioni

*Chalan*, cc. 124 y ss., percusión solista.

Como puede observarse en esta figura, la exigencia notacional no es alta: la intervención del intérprete de tabla se construye sobre una larga improvisación que comienza con su propia voz, también asociada a la rítmica de este instrumento como en una suerte de transcripción onomatopéyica<sup>222</sup> y fruto del propio contacto con el compositor, en un nuevo ejemplo de la estrecha relación que éste mantiene con los intérpretes de sus creaciones.

Termina aquí, por ahora, el análisis de la figura biográfica, estética y compositiva de Mauricio Sotelo. Obviamente, existen múltiples líneas en las que podría ampliarse el estudio de este compositor. Sin embargo, se han expuesto aquéllas que hacen posible el análisis de la vinculación poética –y su posible aplicación estética– con el pintor Sean Scully.

## 2.7. La propuesta plástica de Sean Scully

Efectivamente, tras concluir esta sección dedicada al análisis detenido de los resortes musicales, lingüísticos y discursivos de la creación de Mauricio Sotelo y para confeccionar un estudio cabal sobre el vínculo que puede establecerse entre su planteamiento musical y la producción plástica del pintor Sean Scully es pertinente detener nuestro camino e indagar de forma precisa en la figura del artista irlandés, esbozar su trayectoria biográfica, analizar la dimensión temporal que alcanza su producción, desde un punto de vista poético y estético, y establecer unas conclusiones preliminares que serán a su vez premisas a partir de las que explicar el proceso de asimilación y proyección que realiza el compositor.

Para todo ello, se ha desarrollado una intensa y precisa revisión bibliográfica en lo que respecta fundamentalmente a su serie de lienzos *Wall of*

<sup>222</sup> Resaltado en rojo.

*light*, que, desde 1998, ha centrado la producción del artista irlandés. Esta revisión ha perseguido naturalmente contextualizar técnica y estéticamente este ciclo, por lo que no se ha reducido el trabajo documental a aquellas referencias directas a esta parte de su producción.

### 2.7.1. Introducción

#### 2.7.1.1. *Cursus vitæ*

Cualquier apunte biográfico sobre el pintor irlandés Sean Scully (Dublín, 1945) debe tener en cuenta las distintas etapas en que se divide su currículum vital, división que coincide plenamente con las distintas ciudades en las que ha residido, ya que éstas han tenido una influencia notabilísima en su programa pictórico, y, como afirma Armin Zweite, en su serie de pinturas tituladas genéricamente *Wall of light*, a raíz del traslado del pintor a Barcelona,

“It is without doubt the Mediterranean light which fascinates Scully and cast a spell on him. (...) The relaxed, luminous, and soft aspects of the *Wall of light* pictures (...) allows us to sense something of the atmosphere of Barcelona, where the painter installed a further atelier a few years ago”<sup>223</sup>

Nacido en Dublín en 1945, se traslada a Londres con cuatro años. A su formación inicial en el Croydon College of Art de esta ciudad, hay que sumar sus estancias en la Newcastle University y en Harvard University (Cambridge, Massachusetts.). Comienza su trayectoria como docente en la Chelsea School of Art y en la Goldsmith's School of Art de Londres, entre 1973 y 1975, aunque durante estos dos años es beneficiario también de una beca de doctorado en la Harvard University.

Es a mediados de estos años setenta cuando decide cambiar su residencia a Estados Unidos, para trabajar en Princeton University entre 1977 y 1983, año en que consigue la Beca Guggenheim y la ciudadanía norteamericana. A principios de los años noventa viaja a Marruecos donde dirige un documental para la BBC sobre

---

<sup>223</sup> Armin Zweite, ‘Abstraction and Authentic Experience: Double strategies in the Œuvre of Sean Scully’, en VV. AA., *Sean Scully. Paintings, pastels, watercolors, photographs 1990-200*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2001, pp. 13-75, p. 68.

Henri Matisse y descubre la luz del Mediterráneo, luz que, como antes quedó dicho, encontrará de nuevo cuando abra su estudio de Barcelona, ya a mediados de esta misma década. En 2000, es nombrado miembro honorario del London Institute. Hoy día, reparte su tiempo entre sus estudios de Londres, New York y Barcelona.

Durante estos años,

“La rígida retícula de los años setenta ha derivado, en una estructura flexible de horizontales y verticales; la lisura del cuadro desaparece en pos de la textura; los colores son ahora más ricos y matizados; en lugar de uniformidad, complejidad; en lugar de espacios cerrados, superficies abiertas; en lugar de limpias líneas divisorias, bordes imprecisos y transparentes”<sup>224</sup>

Aunque no es objeto de este estudio realizar un análisis detenido de la evolución formal de Sean Scully, sí es pertinente precisar los antecedentes estilísticos de los que el propio artista se siente deudor, puesto que lo instalan en una línea de creadores muy precisa, una línea que, por otro lado, ha dado lugar a un volumen considerable de estudios interdisciplinares, como ya fue observado en el capítulo inicial de este trabajo: ‘Si se habla de Matisse, de Mondrian y de Rothko, también se está hablando de mi obra. Es cierto que hay otros pintores, pero si de este siglo se tiene en cuenta sólo a estos tres, eso ya dice mucho sobre mi propia obra’<sup>225</sup>; a partir de ellos y con la atención también a Jackson Pollock, debe comprenderse la propuesta plástica realizada por el artista, como afirma Zweite: ‘From Mondrian there remained only the right angles, the stripes and the primary colors, from Pollock the all-over principle and the attempt to reduce the distance between viewer and picture through the thematizing of the perceptual process’<sup>226</sup>.

Esta atención al ‘proceso perceptivo’ en la obra de Scully alcanzará una proyección atractiva para el análisis posterior de la dimensión temporal de su planteamiento que, a continuación, será más ampliamente detallado.

---

<sup>224</sup> Carolina Maestro Grau, *Sean Scully: La dimensión humanística de la pintura abstracta*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p. 155. Subrayado propio.

<sup>225</sup> Véase Armin Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p.15.

<sup>226</sup> A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p. 21.

### 2.7.1.2. Revisión bibliográfica

Para detallar algunas de las claves de la propuesta plástica de Scully es preciso acudir a la bibliografía que en torno a él se ha publicado; ello nos ofrecerá por un lado la posibilidad de adentrarnos en la dimensión poética del pintor y, por otro, la contextualización de su aportación técnica y estilística.

En una segunda sección de este epígrafe además se analizará con cuidado la dimensión temporal de la obra plástica de Scully, ya que es en ella en la que hay que instalar la forma de asunción poética y posterior proyección musical de Mauricio Sotelo.

Hay que destacar que el pintor irlandés ha mantenido una amplia actividad como escritor y conferenciante, lo que ha dado lugar a un amplio catálogo de textos de su propia autoría; así ocurre con el volumen *Resistance and Persistence: Selected Writings*<sup>227</sup>, que recoge gran parte de sus intervenciones, entrevistas y artículos tanto sobre los que él considera sus propios precedentes estilísticos como sobre las claves poéticas de su creación.

En esta línea es interesante observar cómo –con la intención de completar la alusión antes realizada– Scully identifica en Mark Rothko a uno de sus precedentes estilísticos. En su artículo ‘Rothko. Bodies of light’ escribe: ‘The sonorous temperament of the colours is the same, and the compulsion to layer paint thinly (dark over light, light over dark) is unchanged’<sup>228</sup>. Y más adelante,

“The belief that Rothko’s paintings also aspired in some sense to the emotional condition of music can be justified by what he said about his favourite work, *The Red Studio* [Matisse]. Rothko’s canvases, with their multiple veils of colour, are also musical but in a different way. They do not emphasize linear rhythm, but rather seem to suspend sound in colour –radiating visually as if two or three deep sonorous chords had been struck at once and held indefinitely”<sup>229</sup>

Resulta cuando menos interesante anotar la capacidad de Scully para observar en la creación de Rothko su propia ‘condición musical’. Como ya fue observado en el capítulo inicial de este trabajo, la obra del pintor norteamericano se

<sup>227</sup> La referencia completa es Sean Scully, *Resistance and Persistence: Selected writings*, London & New York, Merrel, 2006.

<sup>228</sup> S. Scully, ‘Rothko. Bodies of light’, en *Resistance...*, op. cit., p. 80-89, p. 81. Subrayado del autor.

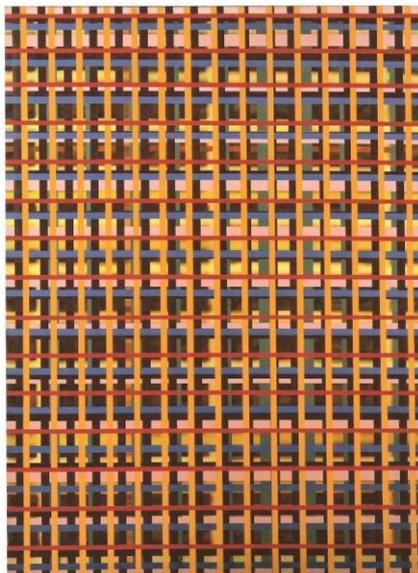
<sup>229</sup> S. Scully, ‘Rothko...’, op. cit., p. 85.

entronca y se instala, según lo escrito, en la escuela de Nueva York, en la que mantuvo una estrecha relación con el compositor Morton Feldman, quien también observaba en su poética musical, a su vez, una influencia decisiva de los procesos plásticos de este pintor, junto a otros como Philip Guston o Jasper Johns.

De hecho, la descripción ‘musical’ de la pintura de Rothko por parte de Scully –que llega a calificar de ‘sonoro’ el temperamento de su tratamiento del color– parece asimismo detallar precisamente la óptica analítica que se asume para la creación del compositor neoyorquino, en la que el comportamiento de su discurso sonoro actúa ‘as if two or three deep sonorous chords had been struck at once and held indefinitely’, en un juego de referencias internas interdisciplinarias.

Por otro lado y como también aparece en esta última cita, es también interesante destacar la importancia de conceptos como ‘light’ en la poética de Scully, puesto que muestran la dimensión ‘utópica’<sup>230</sup> de su idea pictórica:

“I am trying to give light a feeling of body (...). Light means hope or illumination. The words ‘light’ and ‘spirit’ are interchangeable, in my opinion. I’m trying to capture something that has a classical stillness and, at the same time, has enough emotion or dissonance to create an unresolved quality.... I am looking for a new kind of transcendental realism.”<sup>231</sup>



---

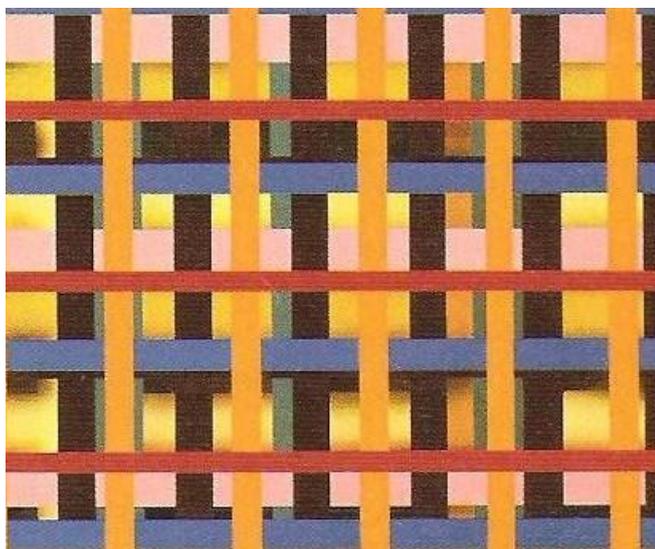
<sup>230</sup> Aludiendo al título que David Carrier utiliza en su artículo sobre la serie Wall of light, David Carrier, ‘Walls of light: Scully’s utopian pictures’, *Sean Scully*, New York, Thames & Hudson, 2004, pp. 186-207.

<sup>231</sup> Extracto de la noticia: The David Winton Bell Gallery will present *Sean Scully: Walls, Windows, Horizons* (2001), [http://www.brown.edu/Administration/News\\_Bureau/2001-02/01-012.html](http://www.brown.edu/Administration/News_Bureau/2001-02/01-012.html), consultada a fecha 6 de mayo de 2011.

Esta cita será retomada más adelante cuando nos sumerjamos en la serie *Wall of light*, cuyo análisis debe centrar nuestra atención con el fin de situarnos ante el vínculo con Mauricio Sotelo, objeto de este trabajo. Sin embargo, es pertinente afirmar la relevancia de este concepto en el catálogo del pintor dublinés, un concepto que aparece aplicado en obras tan tempranas como *Red Light* (1971, arriba). Sobre ella, nos explica Maestro:

“Es la combinación de colores complementarios, lo que hace que la composición vibre. También la anchura de las franjas es primordial, pues varían tanto en sí mismas como en la distancia que hay entre ellas. Por lo tanto, la estructura percibida a primera vista como algo uniforme es en realidad un conglomerado de redes con distintos ejes”<sup>232</sup>.

También nos será útil la apreciación sobre la capacidad de vibración del color que observa Maestro y la trama de profundidades creada por Scully –como se observa a la izquierda en un detalle de *Red light*– en este cuadro y, de forma menos obvia pero también patente, en obras posteriores como el propio ciclo *Wall of light*.



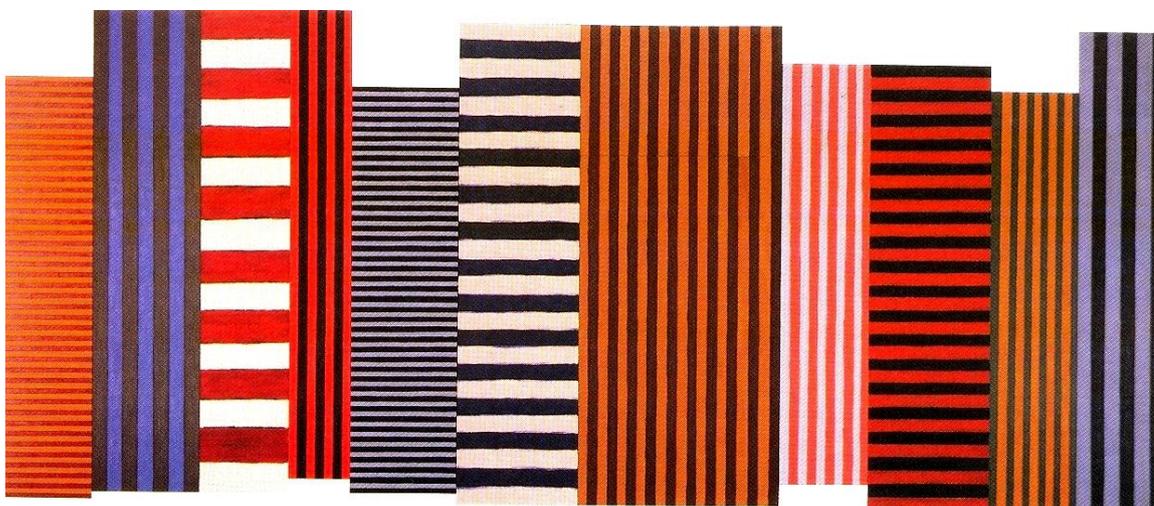
Sin embargo, es conveniente detenernos algo más en este lienzo puesto que presenta e insiste en la cristalización de la deuda que el pintor irlandés mantiene con los que considera sus precedentes estilísticos.

“The idea was to try and reconcile two major examples: one, Jackson Pollock, and the other Mondrian. Pollock represented for me a kind of desire and freedom, sensuality and sexuality. Mondrian represented conscious structure and morality and the way that they can be

<sup>232</sup> C. Maestro, *Sean Scully*..., op. cit., pp. 102-103. Subrayado propio.

impacted into a very intensely layered, worked surface, where an extreme kind of modesty is also at work, where the expressionism at work is repressed”<sup>233</sup>

Retengamos para más adelante esta conciencia del trabajo pictórico sobre una superficie tratada a base de distintas capas que se superponen, ‘a very intensely layered, worked surface’, puesto que aquí reside la potencia expresiva de la obra, como Scully afirma; y, de manera más pujante aún, la lucha cromática entre los propios colores que el pintor plantea en su creación a partir de la indefinición de la línea, algo nada aparente, como ocurre en su conocida *Back and Fronts* (1981):



“The reason I don’t like to paint the end of the stripe is because I don’t to be in a position where I feel that I am describing something, where I have to take into account things that might somehow interfere with the velocity of the painting of the form. What I do is to let the stripe, or rather the way it is painted, go off from another panel. So there’s collision”<sup>234</sup>

Así escribía el propio Scully unos años antes de concluir esta obra, sobre la que, una vez conocida por el gran público, escribe Carrier:

“Rather suddenly, after a decade and a half, Scully had found his fully achieved personal style. Here, then, we arrive at the key moment in our narrative. (...) Now in this painting Scully’s passionate love for

<sup>233</sup> S. Scully, ‘Diptych’, conferencia impartida en Oxford University en abril de 1995 y recogida en Scully, *Resistance...*, op. cit., pp. 43-72, p.43.

<sup>234</sup> S. Scully, ‘High and Low, or the sublime and the ordinary’, *Resistance...*, op. cit., pp. 17-35, p. 25.

African-American music, the urban rhythms of Newcastle, and the high modernist grid all come together to yield an essentially unpredictable, extraordinarily original synthesis”<sup>235</sup>

En *Back and Fronts* Scully afirma el comienzo de una dimensión física de sus lienzos, una proyección escultórica que poco a poco se apodera de la forma pictórica, ‘There is another dimension to it which is sculptural, the ability to make a relationship’<sup>236</sup>. Puede avanzarse que es precisamente esta relación, esta ‘vibración cromática’ –en expresión de Mauricio Sotelo– la que crea un marco conceptual propicio para algunas de las aplicaciones que más tarde serán analizadas en el análisis del vínculo interdisciplinar con el compositor del epígrafe 2.8.

Pero no cabe duda de que el punto de fuga hacia el que converge nuestro interés en este texto es la constatación de lo musical precisamente en un gozne estilístico tan importante como el que supone este comienzo de los años ochenta. En seguida volveremos sobre este punto.

Antes sin embargo debemos continuar hacia mediados de los años noventa y situar la creación del pintor irlandés en un momento en que se atisba una última línea de interés que nos introduce de lleno en su proceso temporal de composición pictórica:

“... the different versions of *Any Questions* make clear that the painter is not concerned with the combination of heterogeneous elements in the sense of collage technique, but through the addition of largely autonomous individual parts to achieve a synthesis at a higher level. It is not least of all this dialectic between parts and whole which has intensely occupied Scully since *Heart of Darkness* [1982]”<sup>237</sup>

Efectivamente, el pintor efectúa todo un proceso de creación por adición de capas, algo que ya se observaba en su pintura de los años setenta, aunque ahora existe un rastro temporal más complejo y sutil a la vez. Las tres piezas que conforman *Any Questions* –tres lienzos en diez años, 1985-1995–, reflejan el devenir de una misma obra a lo largo del tiempo.

<sup>235</sup> D. Carrier, ‘Discovering a style’. *Backs and Fronts*, D. Carrier, *Sean Scully*, op. cit., pp. 91-99, pp. 94-95.

<sup>236</sup> S. Scully, ‘The Phillips Collection Lecture’, en S. Scully, *Resistance...*, op. cit., pp. 163-185, p. 167.

<sup>237</sup> A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p.48.



*Any Questions I y II*



*Any Questions*

“When the picture [*Any Questions I*] returned to the atelier following the exhibition, Scully painted over it. The large verticals to the left now became light grey, brownish black, light grey, and in the case of the right-hand panels, dark brown and light brown stripes alternated, whereby lighter lines marked the borders. The structure was admittedly not changed, but the sequence of heavier and lighter tones in the right row modified”<sup>238</sup>

Esta descripción nos muestra cómo la obra se modifica por la adición progresiva de distintos colores que cambian por completo el resultado plástico final sin afectar a la estructura, la forma, que siempre aparece clara e inalterada en

---

<sup>238</sup> A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p. 48.

cuanto a la secuencialidad de su composición. En este sentido, es interesante recordar lo que Paul Klee afirmaba sobre la forma, que se proyecta en su definición hacia una dimensión temporal abierta y viva, lo que se encuentra íntimamente ligado a la noción de indefinición del límite del color, antes observada en la propuesta de Scully,

“Form is... nowhere and never to be regarded as a finishing, as result, as end, but as génesis, as becoming, as being. Form as appearance, however, is an evil, dangerous apparition. What is good is form as movement, as doing, the active form is good. (...) form is the end, is death. Forming is movement, is deed. Forming is life”<sup>239</sup>

Existen múltiples líneas posibles para el análisis de la fisonomía plástica del pintor irlandés; entre ellas sería de destacar las definidas por el avance estilístico efectuado para la conclusión de los ciclos o *Four Days* (1990-1995), *Four Large Mirrors* (1999) y *Passenger* (1997-2000)<sup>240</sup>, tres pasos clave en la comprensión de la propuesta actual del pintor irlandés<sup>241</sup>.

Queda pendiente, sin embargo, una breve alusión a un concepto que recoge parte de lo expuesto hasta ahora y que obtiene una aplicación constante en la producción de Scully ya desde los años ochenta:

“Scully later starts to give such fields [campos de color específicos] a stretcher of their own, so that they can be produced independently from the whole and only later attached or even inserted into the larger whole of the picture. In the case of these picture-on-pictures one is dealing with the so-called ‘insets’”<sup>242</sup>

Al entrar en contacto con el resto del lienzo, estos campos cromáticos insertados en la pieza –algo visible en el ciclo *Passenger*, por ej.– acentúan la vibración cromática entre las distintas áreas que constituyen el cuadro, por un lado,

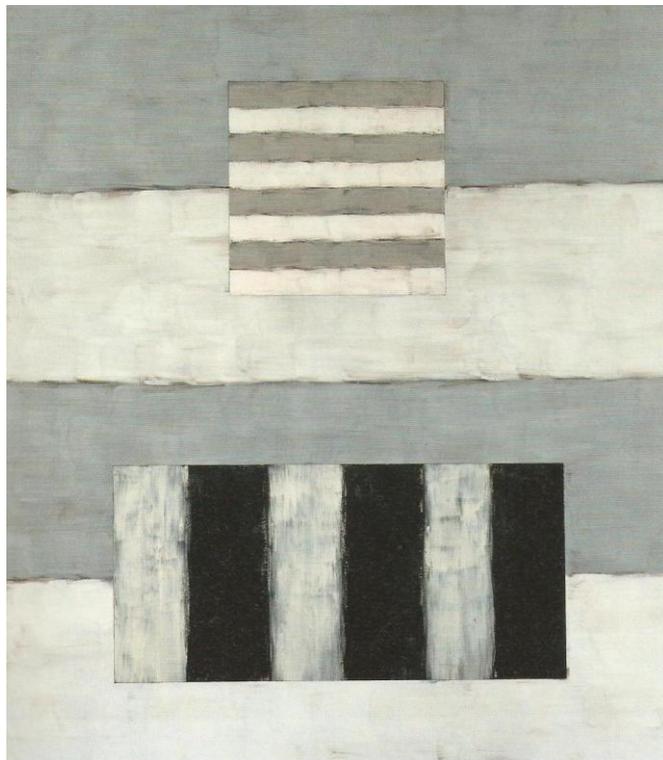
<sup>239</sup> Paul Klee, *Unendliche Naturgeschichte. Form – und Gestaltungslehre*, ed. Jürg Spiller, Basel (1970), p. 269, extraído de A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p. 59.

<sup>240</sup> Es interesante mencionar el film que Robert Gardner realizó en 1997, titulado *Passenger/A video in four movements* y creado en el Film Study Center of Harvard University, sobre el primer número de este ciclo; en este film el proceso de trabajo del pintor y se observa claramente esta técnica de adición de capas pictóricas tan ilustrativa del rastro temporal en la plástica del pintor irlandés. No debe soslayarse tampoco el propio subtítulo de este film, *Un video en cuatro movimientos*, que alude a la división convencional de una pieza musical clásica.

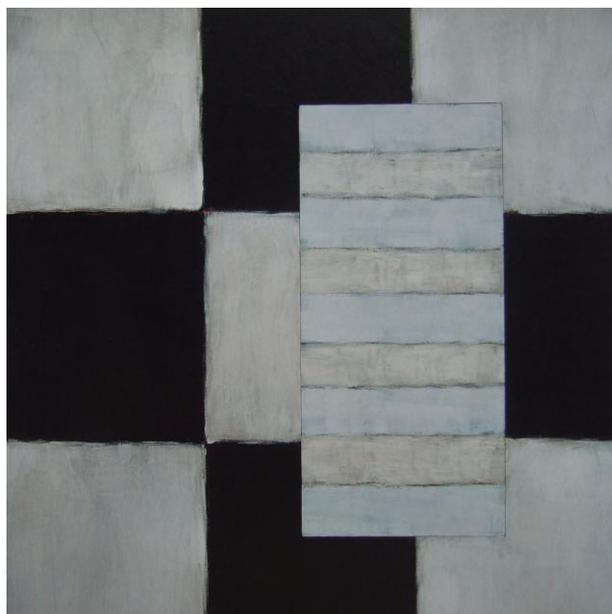
<sup>241</sup> Así los define A. Zweite, op. cit., pp. 56 y ss.

<sup>242</sup> A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p. 51.

y, por otro, subrayan la conciencia del rastro temporal del mismo, como ocurre en las figuras siguientes:



*Long light* (1997)



*Passenger White White* (1997)

### 2.7.2. La dimensión temporal en la creación plástica de Sean Scully

“This painting [*Raphael*, 2004] was made over a very long time. (...) It is painted in layers, and as the layers are added over a long period of time so an experience is being made. (...) So the issue of time, layering –not just a simple measure of time but time lived, is in this painting”<sup>243</sup>

Como un proceso de ‘tiempo vivido’, así entiende Sean Scully su creación plástica constituida por la adición progresiva de capas pictóricas para un resultado plástico complejo, que crea una serie de relaciones –horizontales y verticales, como luego veremos– en las que el tiempo actúa decisivamente, algo que ya venimos analizando desde el subepígrafe recién concluido. Así,

“These paintings are being constantly emotionally unravelled by what is at the back. So here you are looking at a white painting that was an orange painting, which was a black painting, and has been converted to a white painting over time”<sup>244</sup>.

Así es: la obra del pintor irlandés se proyecta hacia una dimensión temporal que, además de en esta línea de la experiencia desde el punto de vista poético, puede ser descrita desde varias perspectivas diversas.

La primera de ellas, y quizás la más obvia, tiene que ver con la alusión a un tiempo objetivo –según definíamos en el capítulo inicial de este trabajo a partir del texto de Jonathan D. Kramer–, o lo que es lo mismo, con la relación que el artista establece con parámetros temporales precisos; así ocurre en el ya citado ciclo *Four Days* en las piezas *Long Night* (1985) y *Light in August* (1991), entre otras, que subrayan por un lado esta definición ‘experiencial’ de la creación y, por otro, una tímida deuda con el impresionismo que, según Clement Greenberg, debe ser entendido como origen del expresionismo abstracto y el cubismo<sup>245</sup>

La segunda línea es la que se instala también en el momento de la experiencia, aunque desde el punto de vista perceptivo, es decir, desde una estesis de la propuesta de Scully:

<sup>243</sup> S. Scully, ‘The Phillips...’, S. Scully, *Resistance...*, op. cit., p. 185. Traducida parcialmente al castellano en *Arte y Parte*, 67, pp. 51 y ss.

<sup>244</sup> Sean Scully, ‘The Phillips...’, op. cit., S. Scully, *Resistance...*, op. cit., p. 181.

<sup>245</sup> C. Greenberg, ‘La pintura moderna’, *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-120, pp. 117 y ss.

“...in the process of perception neither the unity of the subject nor that of the object can be presumed, ‘but that both presumptive units are on the horizon of experience... This side of the idea of the object as well as the idea of the subject, it is a matter of finding again the fact of my subjectivity and the object *in statu nascendi*, the primal layer from which ideas as well as things first arise”<sup>246</sup>

Zweite utiliza aquí a Merleau-Ponty para describir la idea de que es precisamente el receptor de la obra de Scully el que completa su pintura: la obra de arte es entendida como objeto proyectado y concluido en el sujeto perceptor, algo que acentúa esta dimensión temporal en tanto en cuanto se necesita de tiempo para captar el proceso subjetivo de creación y su plasmación no concluida en el objeto artístico. Esta idea será retomada más adelante para completarla con la descripción que Sotelo realiza de su propia percepción de la obra de Scully, en la que emplea el concepto de ‘vibración cromática’, una expresión poco usual asociada al estudio físico del fenómeno visual, pero que adquiere para el compositor un alto valor simbólico y artístico.

Una tercera línea de aplicación de esta dimensión temporal viene definida a raíz del contacto del pintor con manifestaciones y estilos musicales concretos. Desde su experiencia adolescente en Londres, donde llegó a poseer un club de *blues* cuando contaba con dieciocho años, su atracción por los ‘ritmos urbanos’ ha sido constante:

“I’m very interested in the issue of spirituality. And soul in art. And *R&B* is soul music. I mean it hits you in your soul –and that’s music. Also it comes out of a sense of loss. But it has a life-affirming driving beat that runs all the way through it. And my paintings have the same thing... The lines are almost like guitar strings in a room. And they’re vibrative”<sup>247</sup>

De esta cita nos interesa extraer las alusiones a la condición rítmica de este tipo de músicas, es decir, su potencia para ‘golpear’ y sacudir al oyente, lo que subraya la atención al pulso musical y su distribución en el tiempo; y, por otro lado, la afirmación de la cualidad de vibración de las cuerdas, en este caso de una

---

<sup>246</sup> A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., p. 38. Esta cita interna pertenece a la *Fenomenología de la Percepción* del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty.

<sup>247</sup> D. Carrier, ‘Searching for a style. A London childhood’, en D. Carrier, *Sean Scully*, op. cit., pp. 41-61, p. 45.

guitarra, que el propio pintor compara con el uso de líneas en su plástica. Viene a colación lo que Carrier afirma en este sentido:

“For Scully, admiring [Etta] James’s voice and [Muddy] Waters’ guitar blues didn’t show him how to make abstractions. Although he hear their music in the 1960s, it was only in the early 1980s that he started to make paintings with comparables rhythms”<sup>248</sup>

Es de nuevo el ritmo el que aparece como referencia ineludible en este vínculo interdisciplinar que Scully establece con las músicas urbanas de esos años. Pero lo que llama poderosamente la atención es la afirmación de Carrier sobre el inicio del pintor a realizar pinturas ‘con ritmos comparables’ a aquellos que caracterizaban a estas músicas que tanto le seducían. No debemos olvidar esta primera alusión comparativa puesto que reaparecerá dentro de no muy poco.

Pero el proceso rítmico que caracteriza a este tipo de prácticas musicales no es otro que la repetición: insistente –en el sentido estrictamente metronómico– y circular –en el melódico. Aunque en los estilos que atraen al pintor, esta repetición

“...isn’t repetitious in order to be ordered, but in order to be emotional, that’s been pioneered by Beckett, but it comes really from Africa, from Morocco, and it comes from Irish culture. Irish music, African music, and contemporary music are deeply intertwined. Irish music leads to folk, African to Rhythm and Blues. Popular music is a fusion of the two”<sup>249</sup>

En relación a esta cita, podríamos retomar la anteriormente utilizada para describir la relevancia de la pieza *Backs and Fronts* en la trayectoria creativa de Scully, ya que en ella se aludía precisamente a la música afroamericana y los ritmos urbanos de Newcastle como componentes de la síntesis estética y estilística que el pintor realiza en esta pieza.

No sólo es la música popular la que interesa al pintor; cierto es que de ella extrae su pujanza rítmica, pero cuando atiende también a su capacidad expresiva, a

<sup>248</sup> D. Carrier, *Sean Scully*, op. cit., p. 45. Entre los gustos musicales que Scully mostraba se encuentran Etta James, Muddy Waters, Maxine Brown, John Lee Hooker..., todos ellos músicos asociados a la escena musical urbana neoyorquina de los años sesenta y setenta, véase Vladimir Bogdanov, Chris Woodstra y Stephen Thomas Erlewine, *All music guide to soul: the definitive guide to R&B and soul*, Backbeat Books, 2003, y el recién publicado Therese Shea, *John Lee Hooker: Master of Boogie and Blues*, Gareth Stevens INC, 2010. Subrayado propio.

<sup>249</sup> D. Carrier, ‘Early Visits to America’, D. Carrier, *Sean Scully*, op. cit., pp. 61-78, p. 61.

su ‘alma’, la música clásica aparece como una manifestación definitiva, en este caso, reflejada en las suites para chelo de Johann Sebastian Bach y la Sonata op. 8 también para chelo solo de Zoltán Kodály:

“is enormously powerful and, yet, for most people it is too much, and the reason for this is that it is unknown, although it happens to be one of the best works ever written for violoncello... The work’s *pathos* signals the medium’s incapacity to fully express the artist’s intent”<sup>250</sup>

Sin embargo, esta alusión al poder expresivo de la música no alcanza, según Carrier, un trasunto plástico tan evidente como lo pueda obtener la atracción por el ritmo musical. En la última sección de este capítulo se observará cómo podría aplicarse un proceso de convergencia o comparación entre la pintura de Scully y la capacidad expresiva del arte sonoro.

A modo de conclusión de este subepígrafe y antes de iniciar el comentario del ciclo *Wall of light*, que centra la atención del compositor Mauricio Sotelo y, por tanto, de nuestro estudio, aludimos una última vez a esta ligazón conceptual que Scully realiza al arte musical dentro de la dimensión temporal de su propia obra que él mismo define. Primero es interesante transcribir aquí parte de la pregunta que le realiza Kevin Power puesto que ofrece ya la dirección en la que el crítico de arte lanza su comentario sobre la obra de Scully:

“Your work is intensely musical. It has the kind of intensity of listening to each other that one finds in a string quartet or in the Miles Davis albums of the 1960s. It is characterized by rhythms, modulations, intensely felt chords. It surges and affirms a highly nuanced presence and emotional range. It seems to hold time within it”<sup>251</sup>

En esta línea del comentario de Power, en la que se acentúa la capacidad emocional y la intensidad como grado de expresión en la obra de Scully, el pintor responde:

---

<sup>250</sup> D. Carrier, ‘Searching for...’, op. cit., p. 46.

<sup>251</sup> Kevin Power/Sean Scully, ‘Conversation with Sean Scully’, David Carrier, *Sean Scully*, op. cit., pp. 209-214, p. 210. Subrayado propio.

“... It is sometimes said that all art aspires to the condition of music. I would like my art to aspire to something like the condition of music, but a condition that can be felt and experienced in a deep moment. I think with painting you can get rid of the problem of time. You can feel it abstracted in the rhythms, in the layers of paintings, but you are, for a moment, free”<sup>252</sup>



*Wall of light Light (1999)*

---

<sup>252</sup> *Ibíd.* Subrayado propio.

### 2.7.2.1. Horizontalidad y verticalidad: *Walls of light*

Efectivamente, el ritmo aparece ineludiblemente asociado al proceso de trabajo de Scully. Y el ciclo *Wall of light*, a partir del que Mauricio Sotelo plantea un grupo de composiciones, no es una excepción. Como afirma Zweite:

“Each of these modules [en *Wall of light light* (1999), arriba.]– has its own characteristic color, whereby the two side elements of the three-part fields have the same coloration. The symmetry created through the seven-fold repetition lends the whole rhythm and cadence”<sup>253</sup>

Ritmo y cadencia caracterizan ya el trabajo de Sean Scully en este *Wall of light Light*, uno de los primeros ejemplos de esta serie. Iniciada un año antes con *Wall of light Pink* (1998), pero con un principio generador situado catorce años antes –la acuarela *Wall of light 4.84* (1984), creada en las playas de México<sup>254</sup>–, este ciclo se extiende al menos hasta el año 2010, en que concluye su *Wall of light blue yellow blue* y ha alcanzado a otro tipo de propuestas artísticas como la instalación, con su *Wall of light Cubed* (2007), una escultura en granito que propone la secuencialidad rítmica del ciclo aunque con una proyección tridimensional evidente.



*Wall of light Cubed* (2007), Aix en Provence (Francia)

<sup>253</sup> A. Zweite, ‘Abstraction...’, op. cit., pp. 67-68.

<sup>254</sup> Según afirma D. Carrier, ‘Walls of light...’, op. cit., p. 201. No hemos localizado reproducción de esta pieza.

Sería difícil establecer con exactitud el número exacto de piezas que componen la serie completa, puesto que la información sobre ellas no es uniforme, es decir, no existe un catálogo completo y único en el que se inventarié la obra del pintor irlandés, repartida por un amplio número de museos nacionales y galerías locales privadas<sup>255</sup>.

Como queda patente, todos los números que conforman esta serie tienen algo en común, los conceptos *wall* –muro– y *light* –luz. Ya han sido observadas algunas consideraciones sobre la calidad simbólica del concepto *light* en la trayectoria de Scully desde su comienzo a inicios de los años setenta. El muro también aparece de manera recurrente –aunque más tardía– en su catálogo y obtiene un valor biográfico y simbólico. En cuanto al primero, como afirma Carrier, ‘The Walls of light are usually associated with very specific places and times in Scully’s working life’<sup>256</sup>; respecto al segundo, una de las consideraciones a tener en cuenta sin duda es la que realiza el propio artista cuando se enfrenta a la construcción real de un muro como proyecto de instalación:

“When I first had the idea of do the wall, I wanted to make it out of material from Ireland. I had this extremely sentimental idea that I would almost dig my hands into the ground in Ireland and pull up this wall, and it would come out black and white. It would refer to the black and white in a lot of Irish façades”<sup>257</sup>

Aunque finalmente no pudo quedar constituido como describe Scully, esta idea inicial del material extraído de la tierra irlandesa así como su asimilación cromática al paisaje urbano irlandés –por la alternancia de los colores blanco y negro, algo que sí pudo realizarse– muestran la seducción por su origen que el pintor mantiene aún a comienzos de nuestro siglo.

Pero es la dimensión utópica que señala Carrier en su estudio monográfico la que ofrece una lectura más amplia de las posibilidades de la serie, más allá de su

---

<sup>255</sup> La última referencia acerca de la serie *Wall of light*, este *Wall of light blue yellow blue* se ha extraído de la Kerlin Gallery, que trabaja con Scully desde su ciudad natal en Dublín, véase <http://www.kerlin.ie/>, consultada a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>256</sup> D. Carrier, ‘Walls of light...’, op. cit., p. 195.

<sup>257</sup> S. Scully, ‘The Wall’, Conferencia impartida con motivo de la inauguración de la escultura *Wall of light* en la Universidad de Limerick, en octubre de 2003, S. Scully, *Resistance...*, op. cit., pp. 76-77, p. 76.

descripción como ‘un muro visto a diferentes horas del día o en diversas estaciones del año’<sup>258</sup>. El pensamiento utópico aparece construido en este ciclo de Scully por un lado sobre su proyección hacia delante desde una mirada al pasado, en la que de nuevo Mondrian y Rothko aparecen como precedentes estilísticos absolutos; por otro, la propia aspiración ética del artista irlandés, que intenta desde su planteamiento abstracto representar lo absoluto:

“Often I long to return to figuration. Maybe one day I’ll be able to reconnect with the appearance of the world, and its examples. But right now my need to paint everything rather than something or one thing makes it impossible. I’m always trying to paint the whole thing, the whole world”<sup>259</sup>

A esta dimensión ética de la serie de lienzos *Wall of light* es preciso sumar una lectura estética en la que se ponen en juego dos categorías con las que se sintetiza lo expuesto hasta ahora: horizontalidad y verticalidad.

Sobre estas categorías ya se expusieron algunas premisas conceptuales en el capítulo inicial de este trabajo, premisas para cuya definición nos ayudábamos de la noción de verticalidad en el discurso poético de Gaston Bachelard y su *Intuición del instante*. Así, nos explicaba el filósofo parisino que

“El fin [de la poesía] es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en que, ordenándose, las simultaneidades demuestran que el instante poético tiene perspectiva metafísica (...) ‘El tiempo de la prosodia es horizontal (...) sólo organiza sonoridades sucesivas; rige cadencias, administra fugas y conmociones’<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Descripción que también aporta el propio Carrier, ‘The Walls...’, *Resistance...*, op. cit., p. 195: ‘...a wall seen at different times of day or diverse seasons’

<sup>259</sup> D. Carrier, ‘The Walls...’, op. cit., p. 202.

<sup>260</sup> G. Bachelard, *La intuición...*, op. cit., p. 90.



*Wall of light Red (1999)*

Esta confrontación poética de lo horizontal y lo vertical obtiene una aplicación estética y plástica en la creación del pintor irlandés desde el comienzo de su trayectoria y, de forma más acentuada aún, desde los años ochenta, cuando concluye obras como *Long Night* (1984), sobre la que manifiesta:

“... the paintings are based on a number of contradictions: like the opposition of horizontal and vertical, the opposition of the banality of the subject-matter (stripes) ant the lofty claims that I make for the paintings (my intentions). The gesture in the surface constantly affirms and insists on the human presence”<sup>261</sup>

Es también en estos años cuando comienza su pieza *Any Questions*, utilizada anteriormente en este epígrafe como paradigma de una de las aplicaciones de la dimensión temporal de la obra del artista irlandés y de esta misma confrontación entre las categorías definidas.

---

<sup>261</sup> S. Scully, ‘High and low...’, op. cit., p. 28.

Desde una óptica poiética y analítica que concentra su atención en lo vertical, podría decirse que Sean Scully trabaja sobre la noción del instante de Bachelard, sobre la expresión de una ‘pluralidad de acontecimientos’ que sólo si son ordenados pueden inscribirse en el tiempo para ser percibidos posteriormente.

Este corte vertical de la obra del dublinés no es más que la puesta en relación de las capas que componen el resultado final de la obra, la superficie. Pero es también esta superficie misma la que ofrece otra óptica posible: la horizontalidad. En este caso sería la duración del proceso, su extensión en el tiempo, es decir, la relación entre los distintos campos cromáticos que componen cada uno de los lienzos. Aquí, la serie *Wall of light* ofrece un patrón notable del comportamiento plástico del pintor irlandés.

Como puede observarse en la última figura, *Wall of light Red* –sobre la que el compositor Mauricio Sotelo compone su pieza homónima, con el subtítulo *Für Beat Furrer* (2003-2004)– y, de forma también notable en *Wall of light Light*, entre otros muchos ejemplos de la serie, la dialéctica entre lo horizontal y lo vertical así como la indagación cromática –cuya ‘vibración’ ha sido también ya comentada– son obvias.

De hecho, en ambas se encarna una magnitud temporal; desde el ‘proceso de vida’ que Scully advertía en la adición de capas de color a cada fragmento del cuadro –lo que se entendería como categoría vertical– hasta las nociones de ritmo, simetría o cadencia, que han aparecido a lo largo de este epígrafe –y que vendrían a reflejar lo horizontal–, el parámetro temporal aparece ineludible en la obra del artista irlandés.

Finalmente, es preciso decir que estas ideas recién expuestas obtienen una aplicación en lo musical, en relación por un lado con la creación de instantes o eventos, construidos a partir de la superposición de distintos objetos sonoros; y, por otro, con el devenir de la composición en cuanto a su extensión lineal en el tiempo, en la que, de nuevo, aparece la figura de Jonathan D. Kramer como referencia conceptual y analítica.

Asimismo, Mauricio Sotelo ofrece algunas soluciones a este tipo de planteamientos que, a partir de lo expuesto hasta ahora sobre los dos autores estudiados en este capítulo, obtendrán un análisis más detenido de inmediato.

### 2.7.3. Conclusiones

Antes es preciso asentar dos conclusiones preliminares acerca de la obra de Sean Scully; ambas tienen que ver con la dimensión temporal en que se inscribe su creación:

En primer lugar recogemos lo destacado en la mayor parte de textos analíticos sobre la pintura del irlandés: su cualidad musical, esto es, la virtud rítmica de sus cuadros que incitan a pensar en géneros urbanos como el *rhythm and blues* o en manifestaciones más elaboradas como la del propio Bach o la Sonata op. 8 de Kodály, que aparecen en distintas etapas de su vida y alcanzan presencia de grado discernible en su producción. Esto supone ya una primera muestra de convergencia interdisciplinar desde la óptica pictórica de Scully.

En segundo lugar, y de una forma más profunda, destaca el parámetro temporal que puede observarse en el estadio creativo del irlandés. Su obra es resultado de un lento ‘proceso de vida’, una suma de experiencias, conocimiento y práctica vitales que se proyectan en la obra por medio del uso de distintas capas pictóricas; esto otorga al resultado artístico final la posibilidad de un análisis vertical pero también horizontal, con el que considerar qué se da tácita o expresamente en la obra del pintor.

### 2.8. Mauricio Sotelo y Sean Scully. Análisis de un vínculo interdisciplinar

A lo largo de los dos últimos epígrafes –2.7 y 2.8– se han presentado las líneas de definición de la obra compositiva de Mauricio Sotelo y plástica de Sean Scully. En ambos casos –aunque quizás de manera menos obvia en el del pintor– se ha perseguido una división metodológica que ha tenido en cuenta la propuesta por Jean-Jacques Nattiez para el análisis de una obra artística y que fue planteada ya al comienzo de este trabajo. Llega el momento de sumergirnos en las posibilidades que ofrece esta división para el análisis del vínculo interdisciplinar que existe entre ambos creadores, para lo que partiremos de la dimensión temporal ya observada en la producción del pintor irlandés en su tercer estadio, el estésico.

Una forma primaria de materialización temporal del fenómeno estésico en una obra de arte es el título de la pieza<sup>262</sup>, algo que puede ayudarnos a establecer, en primera instancia, los vínculos y relaciones existentes entre esta categoría analítica y las otras dos ya establecidas.

En este sentido y si continuamos en un nivel primario, existen en el catálogo de Scully varias referencias directas a magnitudes adscritas al tiempo o a eventos que transcurren ineludiblemente en un flujo temporal, tales como *Long Night* (1985) o el ciclo *Four Days* (1990-1995).

El proceso estésico es, sin embargo, algo más complejo que la alusión nominal de orden temporal que un autor pueda realizar. Es la forma en que se recibe por parte del espectador una poética y práctica artística la que debe centrar nuestra atención; y de ahí, es la proyección creativa que a partir de esta recepción puede desarrollarse. Entendido así, es la comprensión que el compositor Mauricio Sotelo obtiene a través, obvia e inicialmente, del conocimiento objetual –estésico– de la obra de Sean Scully la que adoptaremos como ejemplificación de este nivel hermenéutico y, de ahí, de todo un nuevo proceso poético, neutral y estésico; el estudio de este proceso nos servirá para rastrear esta relación entre dos autores de prácticas artísticas distintas y así, cerrar un círculo interdisciplinar concreto; esto supone, como quedó anunciado al inicio de nuestro trabajo, uno de nuestros objetivos fundamentales.

### **2.8.1. Categoría estésica en Scully: asunción de un pensamiento artístico**

Como ya se ha explicado, la obra de Sean Scully, desde una óptica estésica, es decir, perceptiva, presenta una dimensión temporal construida sobre sus cualidades rítmicas aparentes<sup>263</sup> y sobre el resultado plástico de su calidad cromática, producto de la relación interna entre las tonalidades propuestas.

Esto aparece ya confirmado por el compositor Mauricio Sotelo, que nos explica:

---

<sup>262</sup> J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Towards a semiology of music*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 128 y ss.

<sup>263</sup> Como han anotado A. Zweite, D. Carrier y el propio Sean Scully en los textos ya referenciados.

“... dos rasgos fundamentales de la pintura de Sean Scully que, desde mi perspectiva, coinciden plenamente con mi concepción del sonido: el aspecto formal y la vibración del color, ésta última en un sentido plenamente expresivo. La superposición de capas de color en la pintura de Scully produce un espacio profundo y vibrante, único como experiencia de percepción de la plena armonía entre color y proyección expresiva. En cierto sentido se produce una suerte de ‘danza’ entre los destellos de los diferentes planos de luminosidad”<sup>264</sup>

Efectivamente, Sotelo es el primero en subrayar precisamente la apariencia formal y la profundidad del material cromático como los decisivos en un primer momento de aproximación a la obra del dublinés y, asimismo, como principio generador del vínculo entre ambos creadores.

Es a partir de este primer contacto en el que el compositor reconoce un resultado artístico cercano a sus propios intereses creativos donde da comienzo, por un lado, la confirmación de que efectivamente existe un terreno conceptual compartido y, por otro, a partir de ahí, un nuevo proceso de creación ahora estrictamente musical, el de Mauricio Sotelo, en el que es posible rastrear el vínculo interdisciplinar con la obra del artista irlandés.

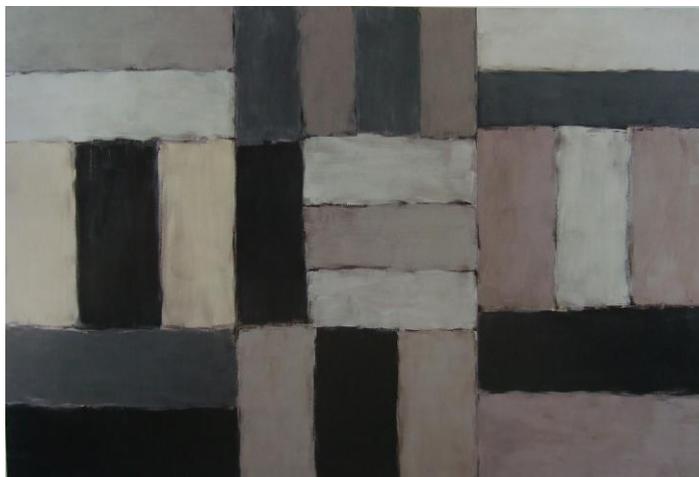
Como se ha visto, el método analítico de Nattiez defiende la existencia de tres niveles de estudio en la consecución de una obra de arte, desde la idea poética creativa hasta su consecución material y posterior percepción por parte del individuo receptor.

En este caso, Sotelo es este individuo y crea su propio camino creativo con una atención precisa al trabajo de Scully, pero ¿cuáles son los resortes que definen este devenir compositivo?

---

<sup>264</sup> Sotelo, ‘Muros...’, op. cit., p. 4.

### 2.8.2. *Poiesis*. Hacia la definición de un terreno conceptual compartido



*Wall of light Sky* (2000)

“No existe, por supuesto, en ninguna de las composiciones aquí presentadas, intento alguno de plasmar en sonidos lo que el ojo percibe en las superficies del pintor. Sin embargo, me siento muy cercano a elementos como la luminosidad en las vibraciones cromáticas, los tonos que se diluyen o ciertos ritmos musicales en la composición y, cómo no, a un concepto de la abstracción que se abre a los infinitos posibles, frente a la figuración explícita”<sup>265</sup>

Como punto de partida y premisa, queda claro de antemano que en el vínculo interdisciplinar que puede establecerse entre la creación musical de Mauricio Sotelo y la plástica de Sean Scully no existe ningún intento de traslación intermedial, es decir, de ‘traducción’ de lo que el pintor plantea en su obra pictórica a un medio estrictamente musical.

Viene a colación por tanto lo que en el capítulo inicial de este trabajo hablábamos, en esta línea de comentario, del pilar metodológico que supone la propuesta de J.-J. Nattiez para el análisis de este vínculo interdisciplinar. Allí se decía que eran los ‘principios creadores’ y las estrategias poiéticas las que debían tenerse en cuenta y, desde aquí, el proceso por el que un compositor –o un pintor– podía hacer desarrollar su propio lenguaje, teniendo en cuenta ‘la spécifité des formes symboliques, plastiques ici, musicales là’<sup>266</sup>. Con este fin, evitaríamos la

<sup>265</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., p. 3.

<sup>266</sup> Nattiez, *La musique...*, op. cit., p. 73.

operación reduccionista que supondría buscar una ‘traducción de un arte a otro’, algo que ya será observado en el próximo capítulo en el trabajo del compositor belga Frederic Nyst a partir de las grafías plásticas de Pablo Palazuelo.

Interesa mucho más lo que de nuevo tiene que decirnos el propio compositor:

“De la pintura de Sean Scully me interesa sobremanera el proceso de composición, el camino hacia la obra, el método artesanal de superposición de finas capas impregnadas de pigmentos diferentes, que –dentro de una estructura de casi mística austeridad– se revelan por transparencia, ofreciendo tonalidades únicas de gran profundidad e inusual emoción”<sup>267</sup>

De esta forma, en la conformación de esta primera categoría es preciso partir y tener en cuenta el discurso de los dos autores, es decir, lo que cada uno expresa acerca de su propio planteamiento creativo. A este respecto, ya se aclararon en la sección pertinente las precauciones metodológicas que es preciso tomar, es decir: partimos de la palabra del artista, de la visión que él mismo nos ofrece sobre su propia obra. De ahí podemos establecer puntos de apoyo iniciales que se inscriben obviamente en el terreno de lo estético y conceptual, y que suponen una aproximación única al ámbito poético de un creador. El hilo que engarce el momento poético con el gráfico y el estético final no será siempre fácilmente perceptible. Nuestra labor no es, como sí lo es la del pintor, hacer ‘visible lo invisible’; antes al contrario, será necesario constatar el grado de correspondencia entre los distintos momentos en los que se ha dividido el análisis de la obra de arte.

Es preciso también constatar la relevancia documental de una conversación que mantuvieron ambos creadores y que aparece parcialmente publicada en el registro discográfico que el compositor dedica a la obra del pintor y titulada ‘Entrevista. Mauricio Sotelo – Sean Scully’<sup>268</sup>

<sup>267</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op.cit., p. 5.

<sup>268</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., pp. 7-10.

### 2.8.2.1. La dimensión temporal y sus cualidades

Se ha insistido sobremanera en las cualidades temporales que obtienen la obra plástica de Sean Scully y la musical de Mauricio Sotelo –más allá en este caso de la connatural al arte del que se trata. Ha podido observarse cómo en cada uno de sus discursos y manifestaciones artísticas existe una conciencia clara de la dinamicidad que caracteriza a sus propuestas creativas respectivas.

En este sentido, es interesante traer aquí lo que el propio pintor afirma sobre su serie *Wall of light* y el horizonte estético en el que se instala su discurso:

“Aunque la música tiene la capacidad de existir sin cuerpo, está sin embargo rígidamente conectada al tiempo: la duración concreta de una obra, la percepción temporal. Aunque una pintura tiene un cuerpo – está ‘encarcelada’ por el cuerpo– es posible percibirla momento a momento, o puede ser vista de un golpe (...); quiero decir que el sentido ‘temporal’ de la pintura es libre (...). Yo quiero destruir el sentido de ‘peso’ en mis cuadros. (...) *Wall of light* es justamente la búsqueda de lo imposible; Muro de luz es (...) un imposible. ¡Pero la música está en el aire y por eso está en la luz!”<sup>269</sup>

La dimensión temporal que Scully define incita a la progresiva descorporeización de la obra de arte, de su ‘aligeramiento’ en cuanto al ‘encarcelamiento’ que supone su presencia matérica connatural y la final consustancialización con el arte sonoro: se trata en definitiva de una inserción en lo temporal de un objeto que no puede negar su naturaleza material.

En este mismo sentido, pueden retomarse varias de las citas de Mauricio Sotelo, ya utilizadas, en la que acoge un horizonte estético idéntico en cuanto a la posibilidad de disolver lo estricto de la percepción temporal de la obra musical e indagar en la condición de cada uno de los sonidos, es decir, dotar de corporeidad a cada uno de los eventos que propone. Así, el espacio

“adquiere una nueva dimensión formal y estructural, y el sonido, como un haz de luz, se abre a la infinita paleta cromática, es decir, *microinterválica*, pero para ser tratada desde dentro, para alumbrarla desde su interior. (...) Nace, de la profundidad del sonido, la

---

<sup>269</sup> M. Sotelo, ‘Entrevista...’, op. cit., p. 8.

multiplicidad del espacio temporal o multidireccionalidad del tiempo musical<sup>270</sup>

Esta indagación ofrece la posibilidad de lo espacial en tanto en cuanto propone un análisis y un posterior proceso creativo –y perceptivo– del objeto sonoro, cuya constitución, que alcanza dimensión matérica, puede ser moldeado y esculpido; reaparecen aquí las referencias técnicas y estilísticas ya comentadas anteriormente al espectralismo francés –que estudia el fenómeno físico-armónico del sonido y lo convierte en material de composición– y la presencia de Giacinto Scelsi, que supone uno de los principios poiéticos para esta tendencia creativa. Aunque, sin duda y como también fue expresado en su momento, es Luigi Nono y su ‘arquitectura de la Escucha’ la que define de manera decisiva el pensamiento de Sotelo ya que, según él, el veneciano ‘completa la transformación de un ‘horizonte temporal’ en ‘horizonte espacial’<sup>271</sup>.

Como puede observarse, ambos creadores, Scully y Sotelo, comparten esta necesidad de trascender los límites connaturales de la obra de arte en cada una de sus disciplinas, lo que los sitúa en un lugar poiético común que abre distintas expectativas para su aplicación posterior, si seguimos lo que el propio compositor afirma: ‘En las obras para este disco [*Wall of light – Music for Sean Scully*], en estos sonoros ‘muros de luz’, hay una voluntad de transformar el horizonte temporal de la Escucha en un horizonte espacial<sup>272</sup>, aunque esto no supone una negación de la obvia cualidad temporal de lo musical:

“No intento suspender el tiempo, renunciando completamente a aspectos rítmicos, sino lo fuerzo a moverse en otras direcciones; lo convierto en camino, en guía de la escucha hacia el interior del sonido, hacia esa vibración de luz en donde habita una emoción intensa<sup>273</sup>

<sup>270</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’, op. cit., p. 49.

<sup>271</sup> M. Sotelo, ‘El espacio...’, op. cit., p. 51.

<sup>272</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., p. 8.

<sup>273</sup> *Ibíd.*, p. 8.

### 2.8.2.2. La conciencia del límite

Sin embargo, existe un límite interno, sustancial, que no se instala en la naturaleza matérica de la obra –plástica y objetual en la pintura, sonora y temporal en la música– sino en las posibilidades de su propio discurrir en el lienzo o en la partitura.

Más allá de la relación que el título de este subepígrafe puede establecer con la ‘lógica del límite’ de Eugenio Trías –que instala a la música precisamente como arte ‘fronteriza’, en el ‘limes’<sup>274</sup>– y que podría aportar un notable soporte filosófico, es la conciencia del límite como estado de descripción cerrada en cuanto a la propia opción creativa que toma el artista lo que nos interesa aquí. Como decía Scully:

“The reason I don’t like to paint the end of the stripe is because I don’t to be in a position where I feel that I am describing something, where I have to take into account things that might somehow interfere with the velocity of the painting of the form”<sup>275</sup>

En este sentido, Sotelo suma su propia consideración compositiva en cuanto a la integración de lo indefinido, de lo abierto, en su utilización del cantaor flamenco. Como él mismo explica:

“Uno de los temas que me interesan es la frontera, el borde, la calidad de la línea, por ejemplo, en la voz de un cantaor flamenco, [que] se caracteriza por cantar, en un ámbito muy limitado, con una voz más áspera, llena de micro-intervalos, rica en floridos arabescos (...). Y es en la aparente ‘suciedad’ de la voz, en la riqueza infinita de matices, de grados de intensidad, en donde radica, para mí, la potencia expresiva de esas líneas ‘rotas’”<sup>276</sup>

Él mismo explica así cómo afronta esta conciencia del límite y de la apertura tímbrica de la línea vocal en este caso del cantaor pero, como se ha visto a lo largo de la exposición analítica de las secciones 2.5 y 2.6., del resto del material musical tanto como de otras prácticas instrumentales presentes en su obra.

---

<sup>274</sup> Expresiones que el filósofo catalán utiliza en su *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 45 y ss.

<sup>275</sup> S. Scully, ‘High and Low, or the sublime and the ordinary’, *Resistance...*, op. cit., pp. 17-35, p. 25.

<sup>276</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., pp. 8-9.

Esta calidad del límite la percibe ya también Sotelo desde su contacto con la obra del pintor irlandés, de cuya pintura nos explica que ‘tiene una fuerza expresiva que radica en la austeridad de la forma, en los márgenes, los bordes, en el horizonte del color’<sup>277</sup>.

### 2.8.3. Instante gráfico o neutro. La partitura.



*Night* (1999)

Antes quedó dicho: sería reduccionista, en cuanto a las posibilidades de estudio que ofrece, limitar el vínculo interdisciplinar que puede existir entre Sean Scully y Mauricio Sotelo a una traducción intermedial, a una traslación en la partitura del compositor del resultado propuesto por el pintor. Es por ello que en este segundo nivel de análisis –el gráfico o neutro, en el que la atención se centra en la representación simbólica del sonido, es decir, la escritura musical y por tanto, el segundo paso necesario hacia la consecución de la obra de arte musical– se analizarán las posibles aplicaciones de dos categorías conceptuales ya observadas en la obra plástica de Sean Scully: verticalidad y horizontalidad.

---

<sup>277</sup> *Ibíd.*, p. 7.

### 2.8.3.1. Verticalidad

‘Vibración del color’, ‘vibración de luz’ han aparecido en el discurso de Mauricio Sotelo a la hora de referirse a la óptica desde la que observa la creación de Sean Scully.

“En la vibrante interioridad de la pintura de Scully habita, desde mi perspectiva, un horizonte musical y es hacia ese horizonte hacia el que dirijo mi mirada-escucha. Sus obras se me revelan como una suerte de materia-espacio sonoro-luminoso”<sup>278</sup>

No existen manifestaciones más precisas sobre la influencia que haya podido ejercer el proceso pictórico del irlandés en la creación del músico madrileño. Sin embargo, sí puede indagarse un poco más en esta cualidad que alcanza una clara significación poética en el lenguaje soteliano y que también puede obtener una aplicación gráfica efectiva.

Según puede extraerse de lo expuesto hasta ahora, la cualidad que más claramente ocupa la percepción que Sotelo realiza de la obra plástica de Scully es la de la vibración que ofrece el color al ponerse en relación con otras tonalidades cromáticas: ‘Me siento muy cercano a elementos como la luminosidad en las vibraciones cromáticas, los tonos que se diluyen o ciertos ritmos musicales en la composición’, como afirma el propio compositor.



*Wall of light Light (detalle)*

---

<sup>278</sup> M. Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., p. 3.



*Night* (detalle)

Aunque no es una expresión usual en la historiografía general del arte, puede decirse que la ‘vibración cromática’ alude al ‘resultado pictórico conseguido con la yuxtaposición sucesiva de pequeños trazos de color’<sup>279</sup>, es decir, a la constitución compleja de una tonalidad cromática siguiendo un corte vertical. En este sentido, nos situaríamos ante una definición cercana en lo musical a la que ofrece el timbre, o lo que es lo mismo, la cualidad que define y distingue a un sonido de otro y por tanto, lo que lo constituye como tal.

Como ha sido observado en la sección analítica pertinente, el cuidado y detenimiento con que Sotelo modela y representa en sus partituras este parámetro musical es constante en su trayectoria creativa por lo que sería reduccionista limitarlo a la influencia de la plástica de Scully. Sin embargo, esta condición no es incompatible con afirmar que posiblemente Sotelo coincida con el pintor en la consecución de un proceso creativo común en cuanto a esta perspectiva vertical, de una forma más acentuada, si cabe, en las obras objeto de estudio que conforman este trabajo, es decir, las dedicadas precisamente a la obra del pintor.

Esta consideración tímbrica puede alcanzar ejemplos más complejos y rarefactados, como ocurre en *Chalan*:

---

<sup>279</sup> Según explica Umberto Baldini en *Teoría de la Restauración, Unidad de Metodología* vol. I, Florencia, Nardini Editore, 1997, p. 48.

Aquí –*Chalan*, viento metal, percusión y cuerdas, cc. 24-25– se observa la constitución de un resultado musical tímbricamente complejo a través de varios objetos sonoros cuya propia esencia es también tímbricamente rica. En una dinámica constantemente cercana al silencio se propone un elemento musical cuyo color no es limpio, sino que resulta enrarecido por la calidad de los ataques instrumentales.

Pero también podemos localizar ejemplos donde el resultado tímbrico es mucho más obvio, como ocurre en la mayor parte de *Wall of light Sky*, en la que las

secciones del grupo instrumental aparecen claramente definidas y con comportamientos tímbricos más nítidos.

¿sería ésta una respuesta compositiva al propio proceso creativo de Sean Scully, en cuyo lienzo homónimo propone una serie de tonalidades también más claras inspirado precisamente en la luminosidad del cielo en el que se inspira?

Existe finalmente otra vinculación posible con la vibración cromática, ofrecida inicialmente por el propio compositor: la voz flamenca. Ya se dijo antes que el timbre de la práctica vocal de esta tradición musical interesa notablemente a Sotelo y, de hecho, recurre a él de manera recurrente en su catálogo. Se han observado ejemplos paradigmáticos desde sus *Tenebræ Responsoria*, estrenados en 1993. Aquí puede observarse una aplicación del concepto de vibración tímbrica construida a partir de los propios formantes de la voz flamenca, es decir, desde su interior, y no como resultado de un proceso compositivo en el que puedan entrar en juego las varias secciones de una plantilla instrumental.

Sin embargo, esta cualidad no puede aparecer reflejada en la partitura, es decir, el timbre de la voz flamenca no puede ser representado gráficamente, por lo que nos introduciría en una calidad adscrita al último de los tres estadios analíticos de la obra de arte, el estésico.

A pesar de ello, sí que puede exigirse, y efectivamente lo hace, la definición de un espectro armónico concreto a partir de una emisión sonora específica. Esto ocurre en piezas tan tempranas como *Memoriæ* (c. 21, contrabajo):



Puede observarse aquí cómo, en el pentagrama superior, aparecen los sonidos que deben ejecutarse en la construcción del multifónico del contrabajo. Ésta es una construcción tímbrica compleja desde un instrumento melódico que acoge una calidad cromática rica en componentes en una pieza escrita en 1995, mucho antes de que Sotelo tomara contacto con la obra de Scully. Es por tanto una técnica compositiva que ya caracterizaba el trabajo del compositor madrileño.

Este caso puede asumirse por tanto como ilustrativo del contacto entre sendas creativas de disciplinas diversas que avanzan en paralelo en torno a la confección compleja de la paleta de opciones cromáticas, en el caso de Scully, tímbricas en el de Sotelo; se trata de un ejemplo que será retomado por su relevancia estética y técnica para las conclusiones de este trabajo.

### 2.8.3.2. Horizontalidad

La segunda categoría que se advertía en la obra de Sean Scully era la horizontalidad, cualidad que se extraía de su apariencia formal y que también se proyectaba en una dimensión temporal, esta vez relacionada con el ritmo. Es aquí donde se han advertido las cualidades ‘musicales’ de su pintura, si recordamos lo que Carrier afirmaba en relación con la influencia de la música popular urbana y el *soul* de los años sesenta en la obra del irlandés, aunque ‘it was only in the early 1980s that he started to make paintings with comparable rhythms’,<sup>280</sup>.

Este valor rítmico se construye sobre la simetría y la reiteración de motivos plásticos concretos, un proceso que en el caso de Scully alcanza una plasmación obvia en la sencilla geometría de la confrontación lineal característica de su obra, como ya ha sido observado.

Por otro lado, también se ha destacado el modo en que el ritmo, es decir, la distribución organizada del parámetro temporal, y la reflexión creativa sobre él, obtiene una relevancia notable en la obra de Mauricio Sotelo. En este proceso es la repetición de un material sonoro la que define el devenir musical en las obras seleccionadas para este estudio. Así ocurre, como hemos visto, poco antes de la

---

<sup>280</sup> D. Carrier, *Sean Scully*, op. cit., p. 45. Subrayado propio.

sección ‘bulería’ en *Chalan*, donde se reitera hasta en ocho ocasiones el c. 125, o en el uso estructural del *jet whistle*, que se proyecta como pilar del discurso sonoro.

Esta visión horizontal de la obra soteliana afecta fundamentalmente a su extensión en el tiempo, es decir, a la duración de los procesos que plantea y a la relación que se establece entre las distintas secciones de una misma pieza, algo también visible en piezas de estreno reciente como *Alter Klang* (2010), inspirada en un lienzo homónimo de Paul Klee.

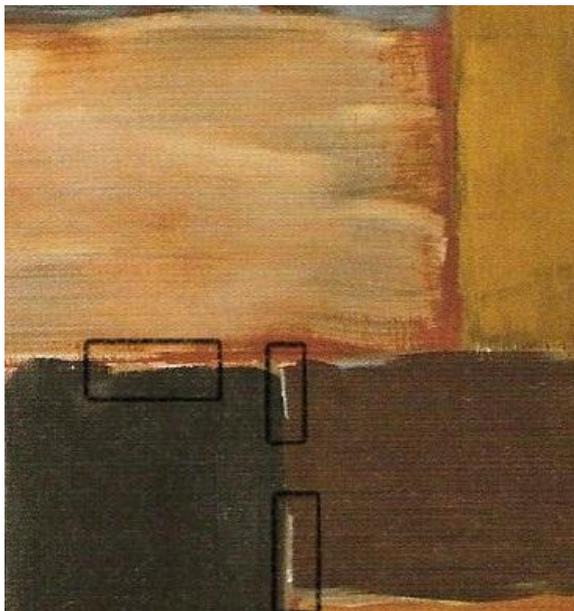
En este discurso, el silencio asume un papel decisivo, puesto que plantea un instante de vacío en el discurrir de la partitura, un momento en que se ha diluido el material sonoro y se da lugar al contraste tímbrico, por tanto, a otra gama posible de ‘colores’ musicales.

Si volvemos de nuevo a *Chalan*, es posible observar, en los cc. 109 y ss., un proceso de disolución progresiva hasta esa ausencia de objetos sonoros cuantificables y la posterior vuelta al sonido, aunque con otro matiz tímbrico con un resultado diametralmente opuesto.

*Chalan*, cc. 110, 116, 119-120, violín I.

En este camino realizado por el violín primero, sobre todo en la segunda y tercera figuras, con la técnica de ataque en *Tonlos*, como ejemplo de la evolución del resto de la plantilla, que también se instala en este dominio del límite con el silencio absoluto, se disuelve como decíamos la trama tímbrica hacia el blanco.

Posteriormente, y tras el silencio que ya se observaba en la segunda figura anterior, la partitura ofrece un cambio sustancial provocado por la reaparición de la percusión –que durante el proceso antes definido entre los cc. 109 y ss. había permanecido silenciosa– a través de la tabla hindú, a lo que el violín primero, como el resto de la plantilla pone en juego un timbre complejo y nada nítido.



En el plano horizontal, la pintura de Scully muestra un comportamiento igual. La transición de un área cromática a otra se realiza no de forma definida, es decir, tajante, sino como la disolución de las distintas capas pictóricas, en una vibración que en este caso no es resultado de una perspectiva vertical, sino de superficie, horizontal, en la que también se ponen en juego distintas calidades cromáticas. Una aproximación al vacío – entendido como la menor cantidad de material plástico propuesto, según cada lienzo– puede observarse en *Wall of light Light*, (detalle, izquierda arriba), en el aligeramiento del límite entre cada área; o incluso en el blanco que emerge a la superficie (izq. abajo). La pregunta que surge es la siguiente: ¿puede observarse en este proceso una influencia del pensamiento plástico de Scully en la obra del compositor Mauricio

Sotelo? ¿o se trata más bien de un procedimiento compartido por dos autores de disciplinas distintas?

#### 2.8.4. Categoría estética en la creación musical de Sotelo

Llegamos al último estadio analítico del proceso musical definido por Mauricio Sotelo a partir de o en convergencia con la producción plástica de Sean Scully; en este momento, tras haber descrito detenidamente el trabajo creativo de ambos autores, debe establecerse la coherencia o correspondencia efectiva entre los tres niveles del método de estudio de Nattiez –poiético, gráfico y estésico– en la obra del compositor.

Sin embargo, es necesario retomar la línea crítica iniciada en la revisión bibliográfica del comienzo de este trabajo en torno precisamente a la propuesta metodológica del musicólogo francés. Como entonces decía Alessandro Arbo:

“Se il vintaggio del modelo semiológico di Nattiez consiste nel sollecitare la ricerca a più livelli, superando la ristrettezza di un esercizio analitico avulso dalla realtà musicale, il suo limite ci sembra derivare del carattere eterogeneo dell’unità ottenuta raccogliendo la molteplicità dei dati. (...) il progetto di una descrizione del ‘fatto musicale totale’ non approda a una effettiva ricostituzione in grado di assicurare la coerenza dell’insieme”<sup>281</sup>

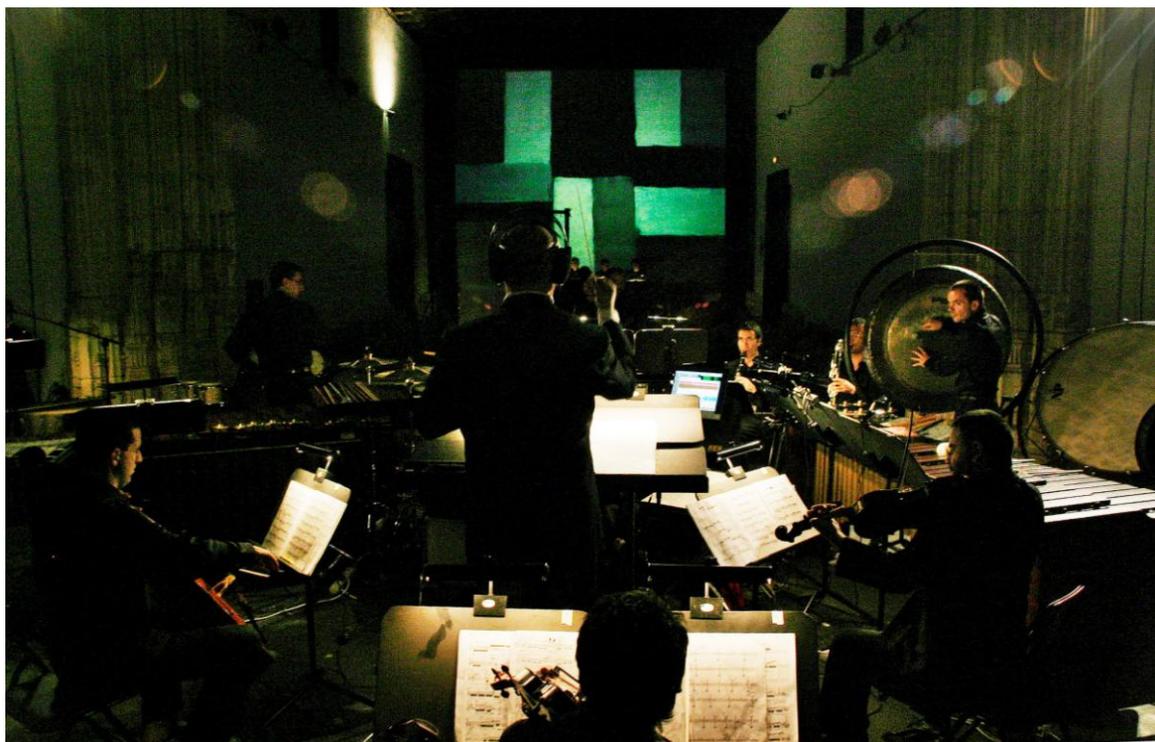
De hecho, y en relación con el tercer estadio analítico en el que ahora nos encontramos, ‘il principale aspetto problematico conseguente alla teoria della tripartizione [è] (...) la definizione dei processi estetici’<sup>282</sup>, como afirma Alessandro Arbo. La definición de estos ‘procesos estésicos’ por los que el oyente recibe la obra musical, en este caso, de Sotelo, es polémica en cuanto a su ejecución efectiva.

Con la cautela que provoca la constatación de este problema, ya analizado en la introducción de este trabajo, puede delimitarse una posible aplicación estética de uno de los aspectos que definen la creación del compositor madrileño y que subraya el vínculo interdisciplinar con Sean Scully: se trata de la obra *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*.

Esta pieza obtiene una lectura estética obviamente múltiple en cuanto a sus posibilidades pero doble en relación con este nexo interdisciplinar que nos ocupa.

<sup>281</sup> Alessandro Arbo, ‘Il problema della struttura nella semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez’, Gianmario Borio (ed.), *L’orizzonte filosofico nel comporre nel ventesimo secolo*, Venezia, Società Editrice il Mulino, 2003, pp. 85-97, p. 96.

<sup>282</sup> A. Arbo, ‘Il problema...’, G. Borio, *L’orizzonte...*, op. cit., p. 93.



*Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono, Granada, 2005.*  
Grup Instrumental de Valencia, Joan Cerveró (Dir.). Fondo escénico: Sean Scully.  
Foto: José Guerrero.

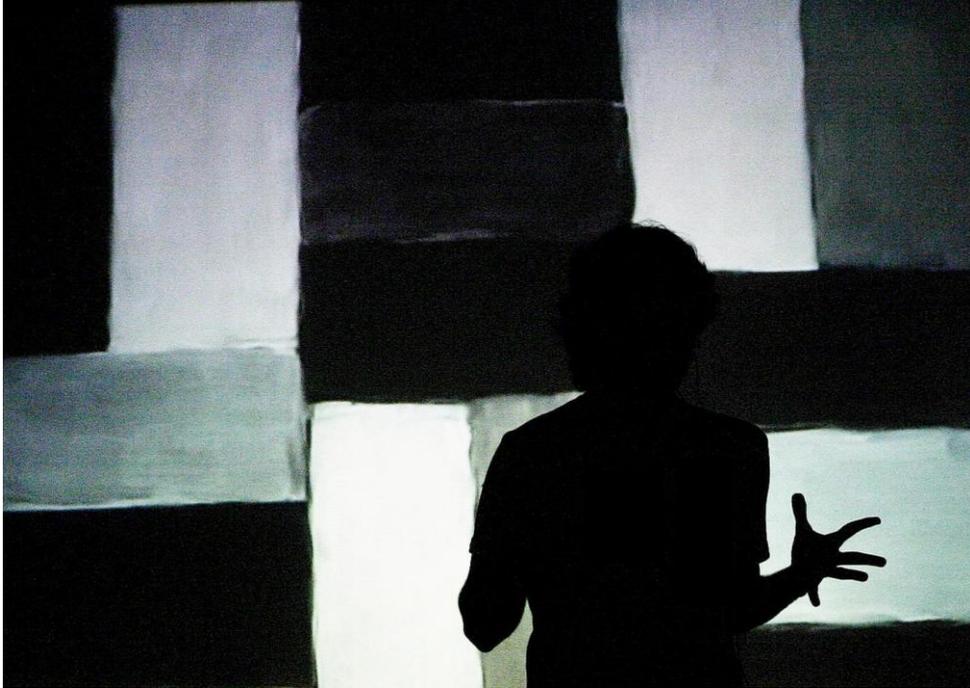
La primera de ellas tendría que ver con la propuesta escénica de la pieza: un ensemble instrumental en el centro del crucero del Hospital Real de Granada y cuatro grupos vocales en cada extremo, con el mismo número de reproducciones del ciclo *Wall of light* de Scully al fondo de dichos extremos. Existe aquí una confrontación obvia entre el material sonoro propuesto por Sotelo y la plástica del pintor irlandés, una proposición interdisciplinar directa y descarnada aunque no estrictamente vinculante, puesto que las pinturas no fueron concebidas expresamente para la composición de Sotelo.

La segunda lectura estética de esta pieza tiene que ver –como se observa en la fotografía de abajo– con el uso del cantaor flamenco, uno de los ‘útiles’ instrumentales decisivos para Sotelo. Si retomamos lo dicho por él y citado poco antes, la ‘calidad de la línea’, la ‘suciedad’ o la ‘riqueza infinita de matices’<sup>283</sup> de la voz flamenca, en definitiva, su calidad tímbrica, es asociada y vinculada por el

---

<sup>283</sup> . Sotelo, *Wall of light...*, op. cit., pp. 8-9

compositor al propio trabajo plástico del pintor irlandés en cuanto a las vibraciones cromáticas que persigue con su propuesta pictórica.



*Sonetos...* El cantaoar Arcángel sobre el fondo escénico de Scully.  
Foto: José Guerrero.

### **3. Convergencia interdisciplinar en la producción de José María Sánchez-Verdú entre 1998 y 2003**

#### **3.1. Introducción**

#### **3.2. Trayectoria biográfica**

#### **3.3. Análisis bibliográfico**

#### **3.4. La obra musical de Sánchez-Verdú hasta 2001: rasgos estilísticos y estéticos**

#### **3.5. Comentario analítico de las obras objeto de estudio**

#### **3.6. Consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas**

#### **3.7. La propuesta plástica de Pablo Palazuelo**

#### **3.8. José María Sánchez-Verdú y Pablo Palazuelo. Análisis de una relación interdisciplinar**



### **3. Convergencia interdisciplinar en la producción de José María Sánchez-Verdú entre 1998 y 2001**

#### **3.1. Introducción**

En el presente capítulo detendré mi atención de forma más precisa en la creación de José María Sánchez-Verdú<sup>1</sup> (Algeciras, 1968), segundo de los autores que utilizaré como paradigma de la convergencia interdisciplinar en la escena musical contemporánea española objeto de análisis en esta investigación.

La figura de este compositor es hoy ineludible para la comprensión de la actividad creativa en cuanto al arte sonoro se refiere, tanto desde su posición docente –en la Musikhochschule de Düsseldorf, así como en numerosos Cursos y Encuentros de Composición<sup>2</sup>– como estrictamente compositiva e interpretativa en

---

<sup>1</sup> En la forma de escribir los apellidos del compositor se sigue la que él mismo tiene de hacerlo, es decir, con guión, que no ha utilizado siempre pero que se ha impuesto como la más aceptada a raíz de su residencia y carrera en el ámbito germánico.

<sup>2</sup> Como su dirección de la Cátedra de Composición Manuel de Falla de Cádiz en 2004 o los Cursos Internacionales de Composición de Villafranca del Bierzo, dirigidos por Cristóbal Halffter, entre otros muchos. Esta labor docente y algunos de sus presupuestos técnicos han provocado que pueda hablarse ya de ciertas influencias en la creación de aquellos compositores de una generación más reciente.

la que ha dibujado una trayectoria ya ampliamente reconocida a nivel nacional e internacional, algo que será debidamente documentado más adelante en este capítulo. A pesar de su juventud y a través de esta trayectoria, ha mostrado una constante atención por diversas manifestaciones artísticas, musicales y literarias para conformar un corpus teórico y musical complejo –en cuanto a los niveles de análisis que puede ofrecer– y muy seductor por la riqueza de sus referencias intertextuales, que han hecho imprescindible para el investigador viajar de los versos escritos por Omar Jayyam en el s. XI a la abstracción pictórica contemporánea de Pablo Palazuelo; este aparato metarreferencial ha provocado la ampliación del espectro metodológico tradicionalmente adscrito a la disciplina musicológica y la integración en él del estudio tanto de la creación poética y plástica presentes efectivamente en la actitud creativa y musical de Sánchez-Verdú, como de los cimientos filosóficos y conceptuales sobre los que se construye su estética.

Esta consideración debe entenderse desde la singularidad de la obra del compositor andaluz. Ya han sido vistos en este trabajo algunos ejemplos creativos que también integran una complejidad notable en cuanto a las relaciones interdisciplinares que pueden establecerse. Sin embargo, en el caso de Sánchez-Verdú existen recursos que requieren de una atención específica, como se verá más adelante.

En cualquier caso, y una vez observadas las producciones de los dos artistas que centran este estudio, podrán extraerse conclusiones que emparentan sendos catálogos, conclusiones que tienen que ver con la forma de apropiación de una tradición oral concreta o con la ampliación de las posibilidades instrumentales desde el conocimiento de instrumentos no occidentales, entre otras posibles líneas de proyección.

De esta manera y tras realizar la aproximación bio-bibliográfica pertinente para definir el punto del que parte esta investigación, se desarrollarán dos objetivos fundamentales estrechamente relacionados:

El primero de ellos es el estudio detenido de los resortes que definen su posición pre-creativa en un marco poético, lo que podría denominarse su *notion de choix*, para cuya definición se han tenido en cuenta aquellos escritos del propio autor, expresiones artísticas y textos literarios que convergen en su obra musical.

El segundo, la presencia efectiva de esta confluencia interdisciplinar en el catálogo de Sánchez-Verdú, lo que podría plantearse como su planteamiento estésico, *notion de pouvoir* –ambas expresiones ya comentadas en el capítulo anterior; esto es, la proyección visible<sup>3</sup> en la partitura del planteamiento descrito para el primer objeto de estudio. Para ello, se ha seleccionado un número reducido de piezas a través de las que mostrar las afirmaciones realizadas en una esfera conceptual más abstracta y especulativa como es la estética.

Centraré mi atención por tanto en el análisis de un ciclo de obras compuestas en un momento crucial para la construcción del lenguaje musical de Sánchez-Verdú y para la identificación de los recursos esenciales de su devenir creativo: el cambio de siglo, es decir, aquellas creaciones escritas, fundamentalmente para una plantilla orquestal, entre 1998 y 2002, a lo que debe sumarse la pieza *Arquitecturas de la ausencia*, para octeto de chelos, concluida en 2003. Obviamente, ha sido necesaria la realización de un estudio detenido del catálogo del compositor andaluz en su conjunto para poder establecer las premisas de partida y las herramientas analíticas oportunas; tras ello puede decirse que el lenguaje de Sánchez-Verdú alcanza en estas composiciones un estado de primera madurez puesto que se hallan en ellas algunas de sus claves idiomáticas más significativas.

### 3.2. Trayectoria biográfica

Es preciso definir en primera instancia las líneas del perfil biográfico de José María Sánchez-Verdú; de él se extraerán premisas necesarias para afrontar este trabajo y mostrará asimismo un rasgo que lo vincula al compositor ya estudiado en este trabajo: en una etapa aún incipiente de sus respectivas carreras compositivas, los dos autores deciden ampliar y enriquecer su formación fuera de las fronteras españolas. Tanto Sánchez-Verdú como Sotelo consideran ineludible acudir a los que desde finales de los años ochenta y durante los noventa podrían ser considerados, entre otros, epicentros occidentales de la vida cultural y artística contemporánea, Viena y, en un rango menor, Frankfurt, respectivamente; no sólo acudir, sino establecerse y consolidar en cada destino una carrera docente y

---

<sup>3</sup> En un sentido fenomenológico pontyniano del término, véase *Le visible et l'invisible*, en edición de Claude Lefort, Paris, Gallimard, [1964] 2007.

compositiva que les ha hecho obtener la proyección internacional de la que hoy hacen gala.

Sánchez-Verdú nace en Algeciras en 1968<sup>4</sup>, aunque según él mismo afirma, esta condición sólo ha servido para obtener cierta difusión localista que no alcanzará significación alguna en su propia percepción vital. Así, es Granada, a la que se traslada con cinco años, en 1973, tras residir en Tarifa, la primera ciudad que influye en el *cursus vitae* del compositor; en la capital granadina inicia sus estudios musicales de forma privada en 1977 y, ya al año siguiente, ingresa como alumno en el Real Conservatorio Superior de Música ‘Victoria Eugenia’, donde comienza a establecer contacto con las materias musicales convencionales y donde, entre 1983 y 1986, se integrará en la Orquesta de Jóvenes Manuel de Falla de Granada, con la que realizará sus primeros viajes fuera de España. Durante estos años medianeros de la década de los ochenta perfeccionará su formación con Julio Marabotto Broco, del que el propio compositor afirma

“Fue la primera persona que me mostró los caminos de la armonía y la composición en mis años de juventud en esta ciudad; a él le debo en gran parte mi entrada en el camino de la composición. Habíamos quedado en el día del estreno de estas piezas en Granada, pero ya no será posible. Gracias por siempre Julio”<sup>5</sup>

Asimismo, establece contacto con el compositor y organista de la Catedral granadina, aún hoy, Juan Alfonso García, figura aún poco conocida pero decisiva como maestro de algunos creadores andaluces de notoriedad: José García Román (Las Gabias, Granada, 1945), Manuel Hidalgo (Antequera, Málaga, 1956) y Francisco Guerrero (Linares, Jaén, 1951 – Madrid, 1997), entre otros.

El propio Verdú incide respecto a su percepción, aún en su juventud, de la situación musical en Granada a principios de los años ochenta, en que las únicas vías de aproximación a la música eran el Festival de Música y Danza y los Cursos de Composición que se desarrollaban dentro de su oferta anual. Así, en 1989,

---

<sup>4</sup> La web del compositor ofrece una información actualizada sobre su catálogo y próximos proyectos: [www.sanchez-verdu.com](http://www.sanchez-verdu.com).

<sup>5</sup> Notas al estreno de *Machaut Architektur V*, a cargo del Ensemble Taller Sonoro, en el marco del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Central de Granada, Teatro Alhambra, junio de 2004.

Sánchez-Verdú acude a los cursos que en esa edición impartieron Vinko Globokar y Leo Brouwer, de cuyas clases mantiene un recuerdo muy presente<sup>6</sup>.

En este mismo año de 1989 conocerá a Cristóbal Halffter a través de un curso de composición; en este año el compositor lleva ya tres instalado en Madrid, donde se había trasladado para iniciar la licenciatura de Derecho en la Universidad Complutense y continuar con su formación musical en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Aquí estudiará entre otras materias Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio y Composición con Antón García Abril.

Como el propio compositor afirma<sup>7</sup>, este contacto directo con compositores de una generación como la del 51, tan relevante en el devenir de la historia musical española de la segunda mitad del pasado siglo, le permitió establecer una estrecha relación con autores consolidados, artistas con oficio que habían defendido una creación de vanguardia en una situación cultural desfavorable y que ofrecían ahora todo el bagaje empírico de una carrera firme.

Inaugurada la década de los noventa, Sánchez-Verdú concluye sus estudios de Derecho y obtiene el Premio Extraordinario de Contrapunto y Fuga del Real Conservatorio madrileño, donde desempeñará labores docentes como profesor de Contrapunto y Fuga hasta 1995. Durante estos años comienza a realizar cursos fuera de España y a tomar contacto con tendencias estéticas de diverso carácter que sin duda obtendrán resonancia en su quehacer compositivo: primero acude al curso de composición que imparte Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena en su edición de 1992; al año siguiente, inicia su labor como director y realiza una estancia en Italia (Friuli-Venezia-Giulia) becado por el Instituto de Cultura Italiana de Madrid, a lo que debe sumarse su primer contacto con el compositor Luis de Pablo, decisivo también en su trayectoria creativa; en 1994 asiste al curso impartido por Brian Ferneyhough en la Universidad de Alcalá de Henares y a los Internationales Ferienkurse de la ciudad alemana de Darmstadt, epicentro de la segunda vanguardia musical de finales de los años cuarenta e inicio de los cincuenta; en 1995 participa como alumno en los cursos de verano del Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique de París, donde ya se encontraba

---

<sup>6</sup> Queda constancia de ello en sus alusiones a la excepcional calidad de ambos compositores en la entrevista realizada por el autor de este trabajo al compositor en el marco del X Curso de *Estética y Apreciación de la Música Contemporánea*, bajo el título 'Dialoguismo e imaginarios: poética musical de José María Sánchez Verdú', 9 de junio de 2009.

<sup>7</sup> *Ibíd.*

desde hacía seis años el compositor José Manuel López López. Así, en estos primeros cinco años de la década de los noventa, Sánchez-Verdú imprime a su formación musical una internacionalización absoluta, algo que se verá además refrendado en territorio nacional en 1994 por los Premios Fin de Carrera ‘Flora Prieto’ y de Composición de la Fundación Inocencio y Jacinto Guerrero de Música Española por sus obras *Concierto de cámara n.1* (1994) y *Sombra del paraíso* (1994) –ésta última sobre texto de Vicente Aleixandre– respectivamente; y en 1995, por el Premio del XVI Concurso de Composición para órgano ‘Cristóbal Halffter’, con *Palimpsestes* (1995).

El año 1996 supone un primer paso hacia la internacionalización de la propuesta compositiva del compositor ya que, además de la presentación de su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía –*Memorare, Requiem para flauta subcontrabajo* (1995-1996)– y el Festival de Música Contemporánea de Alicante – en el que se estrena *Schein [Creación polifónico-tímbrica sobre un espacio sonoro]* (1995) como encargo del Centro para la difusión de la Música Contemporánea–, Sánchez-Verdú estrena su *Kitab 2* (1995) en el Lincoln Center de Nueva York.

Entre 1997 y 1999 continua con su formación y proyección internacional: reside varios meses en la Academia de España en Roma, becado por el Ministerio de Cultura, permanece en Frankfurt con la ayuda de una beca de la DAAD/La Caixa, asiste de nuevo al Festival de Donaueschingen –donde sigue el curso de composición de Klaus Huber–; recibe el Premio de Composición del Colegio de España en París con *Kitab 3* (1997-1998) y, finalmente en 1999 obtiene el ‘Diplom in Komposition’ de la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt con su trabajo de investigación *Proportio. Observaciones en torno al pensamiento cuantitativo en el proceso compositivo de las músicas del Renacimiento inicial y del siglo XX*. Este mismo año realiza sus primeras colaboraciones como director con el Ensemble Mosaik berlinés y obtiene además el Primer Premio de Composición de la Junge Deutsche Philharmonie por su obra *Alqibla* (1998), para orquesta, en el que será el primero de muchos otros reconocimientos en tierra germana, donde Sánchez-Verdú alcanzará una consolidación absoluta de su carrera como compositor y docente.

El cambio de siglo supone un paso decisivo: a los seminarios que imparte en el Curso de Composición de Villafranca del Bierzo<sup>8</sup>, el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, donde se realiza el Curso de Estética y Apreciación de la Música Contemporánea<sup>9</sup> y la Cátedra de Composición Manuel de Falla de la Junta de Andalucía en Cádiz –ya en 2002–, se suma por un lado su incorporación como Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf, cargo que ocupa en la actualidad, y, por otro, en una rama gestora de su actividad profesional, su participación activa en la creación del grupo sevillano de música contemporánea Taller Sonoro<sup>10</sup>.

Sus creaciones alcanzan una difusión considerable, difusión que aumenta de forma gradual cada año: se estrena *Alqibla* en la Philharmonie berlinesa y de *Maqbara (Epitafio para voz y orquesta)* en Madrid, como encargo de la Orquesta Nacional de España, en agosto y noviembre de 2000, respectivamente; las piezas *Trio III 'Wie ein Hauch aus Licht und Schatten'* (2000) y *Qabriyyat* (2000, rev. 2002) son incluidas como parte de la programación cultural de la primera Exposición Universal alemana desde el desastre bélico, celebrada en Hannover entre junio y octubre de este mismo año. Asimismo, los Internationale Ferienkurse de Darmstadt le dedican una sesión monográfica y recibe el Premio de Composición de la Fundación Ernst von Siemens de Munich, un valioso reconocimiento a la firme trayectoria de Sánchez-Verdú. Ya en 2001 se estrena el Ciclo *Giorno dopo giorno* –en Munich el 1 de junio–, *Qasid 7* –en el marco de la Biennale für Neue Musik de Hannover el 9 de junio– y la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* –dentro de la programación de la quincuagésima edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el 8 de julio–. En junio del año siguiente estrena *Libro del destierro*, encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid en conmemoración del centenario de su creación, y, en agosto, *Taqsim*, encargo del Schleswig-Holstein Musik Festival.

---

<sup>8</sup> Que, a pesar del impasse de varios años a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa, debe destacarse como uno de los núcleos de la formación compositiva en España, puesto que reúne desde 1984 y cada año a un grupo de alumnos, los primeros de los cuales ya han sido denominados como ‘Grupo del Bierzo’, pero que continúa aún hoy siendo centro de enseñanza de jóvenes compositores.

<sup>9</sup> Epicentro de la difusión de la creación musical contemporánea en Andalucía, como ha quedado visto a lo largo de la primera sección de este trabajo de investigación.

<sup>10</sup> Este ensemble realizó su concierto inaugural en mayo de 2000 y se ha consolidado con un conjunto de referencia en la interpretación especializada de música contemporánea, veáse [www.tallersonoro.com](http://www.tallersonoro.com).

De esta semblanza biográfica detenida deliberadamente en los primeros años del s. XXI debe extraerse una conclusión esencial: desde la etapa de formación en el Real Conservatorio Superior de Madrid hasta su contratación como docente en la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf, por un lado, y desde sus primeros premios de composición en 1994 hasta la concesión del Premio de la Fundación Ernst von Siemens en 2000 y el Premio Nacional de Música en 2003, José María Sánchez-Verdú define una progresión continua hacia su consolidación absoluta como compositor, tanto en el ámbito estrictamente creativo como en el docente.

Esta situación biográfica obtiene sin duda su justificación en la consolidación de un lenguaje musical muy característico en el que se define una primera etapa de madurez cuyos ítems más atractivos pueden encontrarse en las piezas seleccionadas para su análisis en este capítulo.

### **3.3. Análisis bibliográfico**

Aunque en el capítulo introductorio de este trabajo se analizó detenidamente la bibliografía secundaria, el estado esencial de la cuestión en torno a los objetos de investigación fundamentales en el mismo, es necesario en este momento, como se anunció entonces, definir la situación concreta de las fuentes documentales primarias y de la bibliografía secundaria acerca de la figura vital y musical de José María Sánchez-Verdú.

En el caso del compositor gaditano, esta sección bibliográfica es importante ya que es en los textos escritos por él mismo donde expone sus propias claves compositivas de una forma más acentuada que muchos otros compositores. Por tanto, el valor que las fuentes primarias alcanzan para la definición y confección del pensamiento musical del compositor, es notable; se ofrecerá así una detenida exposición de sus textos en la sección pertinente.

Ahora debe centrarse la atención en el análisis de la bibliografía secundaria acerca del compositor. Ésta, a su vez, se encuentra escindida en varias categorías que responden a la propia diversidad cualitativa de los textos hallados.

Con su extensión temporal –su opus 1, *Tránsito*, para guitarra, data de 1989–, la trayectoria creativa de José María Sánchez-Verdú ha provocado un interés científico notable materializado en una bibliografía heterogénea, de muy diverso carácter tipológico y valor musicológico. A esto debe sumarse la propia condición

del compositor como pensador e investigador, algo que queda reflejado tanto en la cantidad de textos de su autoría como en la densidad y valor de su reflexión, plasmada a través de artículos de investigación así como de ensayos de diversa índole; también deben tenerse en cuenta las notas que el propio autor de este estudio ha recogido en diversos encuentros y cursos en los que Sánchez-Verdú ha actuado como docente.

Del estado de la cuestión, como ya quedó dicho en el capítulo dedicado a la obra de Mauricio Sotelo, deriva la pertinencia del tema y el objeto de estudio escogido. En este caso y en cuanto a las fuentes secundarias relacionadas directamente con la figura de José María Sánchez-Verdú, existen más de una docena de referencias que deben ser tenidas en cuenta y analizadas en este epígrafe como precedentes bibliográficos: en orden cronológico, la primera a tener en cuenta la entrada dedicada al compositor en el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, realizada por la profesora Belén Pérez Castillo<sup>11</sup>. En ella la autora realiza una extensa aproximación en un momento aún temprano de la carrera del compositor –la voz se encuentra redactada en 1999– y teniendo en cuenta el carácter enciclopédico de este *Diccionario*. La indagación biográfica y estilística de la profesora Pérez Castillo muestra ya lo evidente de los rasgos que definen el quehacer de Sánchez-Verdú en relación con el concepto de intertextualidad y con la presencia de la tradición musical y poética árabe –algo que veremos más adelante. La segunda referencia es la que ofrecen las tres publicaciones de Tomás Marco en torno a la creación musical contemporánea<sup>12</sup>: a pesar de la generalidad de estos tres estudios y de la amplitud de contenidos que ofrecen, el autor dedica al compositor una atención considerable: en primer lugar y si tenemos en cuenta la última de las tres, que obviamente actualiza el análisis presente en todas ellas, Marco considera a Sánchez-Verdú un autor relacionado con otros compositores que se sumergen en el trabajo matérico del sonido –tales como H. Lachenmann o S. Sciarrino–, algo que podría considerarse acertado según se atiende al resultado sonoro y, en el caso del segundo, al proceso compositivo y la poética creativa que mantiene en lo

---

<sup>11</sup> Para una referencia completa, Belén Pérez Castillo, “Sánchez Verdú, José María”, Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (DMEH)*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2001, vol. IX, pp. 693-695.

<sup>12</sup> Que son: *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002, pp. 451-452; *Historia de la música occidental del siglo XX*, Madrid, Alpuerto, 2003, p. 283; y *La creación musical en el siglo XXI*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona, Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza, 2007, pp. 57, 141-142.

intertextual y la interdisciplinariedad es también característica; en segundo lugar y en relación con el componente árabe, alude a la cualidad de su aparición en el pensamiento musical del compositor, es decir, cuestiona el grado en que debe ponderarse esta aparición. Según Marco,

“Obras como *Maqbara* o la serie de sus *Kitab* son excelentes, aunque cabe la duda de si es un producto nuevo de la fusión de dos culturas o un producto de la escritura habitual del autor, con algún punto de partida exótico, nada diferente a lo que el mismo compositor hace, digamos, con la música de Guillaume de Machaut en, por ejemplo, *Machaut-Architektur*”<sup>13</sup>

No cabe duda de que Marco, compositor con una trayectoria consolidada y autor de un número considerable de publicaciones relacionadas con la historia musical reciente, conoce bien la obra de Sánchez-Verdú; de hecho, la referencia que realiza a su composición en cada uno de sus escritos así lo atestigua. Sin embargo, el rigor con el que realiza estas referencias es menor del que cabría esperar. En la cita presentada se alude a una pieza, *Maqbara*, escrita en 2000, y a dos series de siete y cinco piezas –*Kitab* y *Machaut Architektur*, respectivamente– escritas en un marco de diez años (1995-2005). Efectivamente, el catálogo de Sánchez-Verdú muestra una constante atención a músicas de distintos puntos geográficos y cronológicos. Sin embargo, existe una diferencia sustancial que evita que estas piezas puedan compararse entre ellas, que pueda establecerse un criterio o un juicio crítico desde su puesta en común: el uso de un cantante árabe en *Maqbara*. Más allá del uso de títulos en árabe o de alusiones puntuales a músicas del pasado –algo también notable en la producción del compositor– la utilización directa de un muecín –o almuédano– nos sitúa ante una manifestación muy distinta –algo que veremos con un detenimiento exhaustivo algo más adelante: Machaut pertenece obviamente al imaginario sonoro de la audiencia occidental, no tanto así la tradición musical árabe. Asimismo, denominar ‘exótico’ el acercamiento que el compositor realiza a esta tradición disminuye sus cualidades y recuerda a otros

---

<sup>13</sup> T. Marco, *Creación musical...*, op. cit., p. 142.

episodios del pasado histórico en el que efectivamente se integraba ‘lo árabe’ como giro estilístico depurado en el entramado melódico orquestal<sup>14</sup>.

Por su parte, el texto monográfico del profesor Germán Gan Quesada fue redactado con motivo de la atención que le dedicó al compositor el Festival de Música de Canarias en su edición de 2005<sup>15</sup>. Esta referencia supone un breve aunque denso y esencial acercamiento a la producción de Sánchez-Verdú a raíz del que se han extraído algunas de las perspectivas metodológicas y analíticas para este trabajo. Estas perspectivas tienen que ver con la consideración del complejo conceptual que supone la obra del compositor andaluz. A pesar de su brevedad, el profesor Gan define en este texto cuestiones relacionadas con la presencia de lo árabe y su vinculación con las artes plásticas, la poesía y la arquitectura –algo que el propio compositor reitera en cada una de sus manifestaciones, como veremos más adelante, todo ello bajo un guión construido por las distintas partes que conforman un discurso retórico –arte también considerado por el compositor. Aunque muestra una inclinación hacia la metodología histórica, la pluralidad es característica a la hora de afrontar el análisis de la obra del compositor, algo que sin duda ha influido en el trabajo que ahora se presenta.

Otra de las referencias bibliográficas en las que aparece la creación de Sánchez-Verdú es la realizada por Pablo J. Vayón. En su volumen *La música clásica en Andalucía*<sup>16</sup> efectúa una vista panorámica de la situación que actualmente muestran la educación, producción, interpretación, gestión y difusión de la música académica occidental en la región de Andalucía. Como crítico musical profesional<sup>17</sup>, Vayón realiza un estudio actualizado y pormenorizado de los elementos que constituyen el hecho musical académico en nuestra comunidad. Como no podía ser de otra manera, la composición, labor que ha adquirido un papel muy relevante en la vida musical andaluza de las dos últimas décadas<sup>18</sup>, aparece

---

<sup>14</sup> Algo que puede observarse sin duda en el alhambrismo sinfónico de mediados del siglo XIX, en el que autores como Ruperto Chapí integraban ‘lo árabe’ a través de un andalucismo mal entendido. Puede consultarse al respecto el trabajo editorial y fonográfico de Ramón Sobrino *Música sinfónica alhambrista*, Col. Música Hispana. Serie B: Música instrumental, Madrid, ICCMU, 1992.

<sup>15</sup> Germán Gan Quesada, *José María Sánchez-Verdú. Músicas del límite*, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, Festival de Música de Canarias, 2005.

<sup>16</sup> Publicado por la Fundación José Manuel Lara en Sevilla en 2007.

<sup>17</sup> Pablo J. Vayón es crítico musical para el Grupo Joly, aunque ejerce su labor fundamentalmente para *Diario de Sevilla* cubriendo la temporada de la Orquesta Sinfónica de esta ciudad, entre otras tareas.

<sup>18</sup> El autor de este trabajo pudo comprobar esta aserción en su estudio para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, *Promoción y difusión de la creación musical contemporánea en Sevilla*

también en este estudio y, junto a otros autores pertenecientes a lo que podría denominarse como generación compartida, como César Camarero (Madrid, 1962) y Elena Mendoza (Sevilla, 1973), aparece José María Sánchez-Verdú. Vayón recoge y reitera la información que del compositor algecireño puede presentarse y lo considera como ‘principal figura internacional de la música andaluza’<sup>19</sup> –algo que será discutido en una sección final de este estudio. Tras un notable repaso a su catálogo –teniendo en cuenta que se trata de un texto de difusión–, el crítico de *Diario de Sevilla* aporta una información detallada sobre los registros discográficos del compositor, algo interesante puesto que precisamente entre 2006 y 2007 comienzan a publicarse las primeras grabaciones de la producción musical de Sánchez-Verdú.

En *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*<sup>20</sup>, Jorge Fernández Guerra<sup>21</sup> realiza un amplio estudio sobre la situación de la ópera como género musical en la actualidad. El autor sólo cita a Sánchez-Verdú en dos ocasiones con motivo de sus estrenos *El viaje a Simorgh* y *Aura*<sup>22</sup>, algo que sin duda no responde a la relevancia de estos estrenos, fundamentalmente del primero, única ópera estrenada hasta 2007 en la temporada regular del Teatro Real de un compositor no perteneciente a la generación del 51<sup>23</sup>, es decir, menor de sesenta y cinco años. Teniendo en cuenta el carácter crítico y ensayístico del texto de Fernández Guerra, habría cabido una discusión acerca de la pertinencia de la programación de óperas de estreno en un coliseo como el Real de Madrid. Sin embargo, el autor soslaya este debate a favor de otras cuestiones, también de gran interés, sobre la producción y gestión de este género y su relación con las instituciones públicas y privadas, de un lado, y con el público, del otro.

Aunque será ampliamente criticado en la sección dedicada al análisis sistemático específico de la creación del compositor, es preciso aludir aquí al único artículo publicado en una revista científica musicológica española hasta ahora: se trata de ‘La ópera *El viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú’, de Rosa

---

(1982-2006), dirigido por la prof. Dra. Gemma Pérez Zalduondo y calificado con Sobresaliente (10) por el Tribunal del Departamento de Historia del Arte y Música, presidido por D. Ignacio Henares Cuéllar (Director del Departamento), en fecha 26 de septiembre de 2006.

<sup>19</sup> P. Vayón, *La música clásica...*, op. cit., p. 67.

<sup>20</sup> Publicado en Madrid por Doce Notas en 2009.

<sup>21</sup> Director del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea entre 2001 y 2010.

<sup>22</sup> Fernández Guerra, *Cuestiones de ópera...*, op. cit., pp. 119 y 124, respectivamente.

<sup>23</sup> Hasta hoy, mayo de 2011, ha sido estrenada una nueva ópera en la temporada del Teatro Real; se trata de Pilar Jurado y *La Página en blanco*.

Fernández García<sup>24</sup>. Más allá de las premisas analíticas de las que parte, este estudio muestra algunas de las posibilidades que ofrece la aproximación a una obra escénica compleja, de múltiples lecturas, una ópera repleta de referencias intertextuales que además ha supuesto un hito en la programación musical del Teatro Real de la capital española.

Al igual que ocurría con Mauricio Sotelo, la *Revista Sibila* también dedica su atención a Sánchez-Verdú –en sus números 18, de abril de 2005, y 32, de enero de 2010. En ellos, además de las dos grabaciones discográficas<sup>25</sup> podemos encontrar hasta ocho textos sobre la producción del compositor andaluz. Obviamente, el carácter de cada uno de ellos fluctúa entre el matiz ensayístico y personal que aportan los artículos del compositor Cristóbal Halffter, del musicólogo Germán Gan y de Álvaro Guibert<sup>26</sup>, el acercamiento biográfico y cercano al compositor de Paco Yáñez<sup>27</sup>, el más analítico de José Luis García del Busto y María de Arcos<sup>28</sup>, o el estrictamente musicológico de Germán Gan y del propio autor de este trabajo<sup>29</sup>.

La variedad tipológica de estos textos muestra las posibilidades analíticas de la obra y la propia trayectoria biográfica del compositor. Siendo un autor prolífico en entrevistas, seminarios y talleres de composición, ha establecido contacto con un número considerable de personajes de la vida poética, musical y humanística española. El contenido de estos artículos debe asumirse con el necesario espíritu crítico y teniendo muy en cuenta la relación previa establecida con cada uno de los escritores. En el caso de José Luis García del Busto y de este investigador, se trata de los textos que acompañan a la publicación discográfica, es decir, incluyen los comentarios redactados sobre cada una de las piezas que componen el registro sonoro, por lo que su función es la de introducir al oyente a la escucha de estas obras. Si se atiende a otros como el de Cristóbal Halffter, al conocimiento que éste muestra de la obra de Sánchez-Verdú hay que sumar la relación personal que les une, en tanto en cuanto son compositores que establecieron contacto ya en 1989,

---

<sup>24</sup> Publicado por *Revista de Musicología*, XXXI, 1 (2008), pp. 199-237.

<sup>25</sup> Que incluyen tanto piezas de su creación para orquesta como algunos números de su producción para grupos de menor plantilla, véase anexo I.

<sup>26</sup> ‘La música de José María Sánchez-Verdú’ y ‘El genio de la música’, respectivamente, en *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 18 (2005), pp. 46-47. El artículo del profesor Gan es ‘Sánchez-Verdú, al aire de su vuelo’, se encuentra en el último número de *Sibila*, 32 (2010), p. 51.

<sup>27</sup> ‘Alquitara poético-musical’, *Sibila*, 32 (2010), pp. 52-54.

<sup>28</sup> ‘Arquitecturas del eco’ de José María Sánchez-Verdú’ y ‘Nosferatu. Paisajes del rumor y de la sombra’, *Sibila*, 18 (2005), pp. 47-49 y 51-52, respectivamente.

<sup>29</sup> ‘De altitudine temporis’ y ‘Memoria y tránsito’, *Sibila*, 18 (2005), p. 51 y 32 (2010), pp. 48-50, respectivamente.

cuando el andaluz tenía sólo veintiún años. También habría que distinguir el texto de Paco Yáñez, realizado a partir de entrevistas efectuadas al compositor<sup>30</sup>, lo que debe tomarse como una referencia interesante para su estudio.

Otro caso sería el del artículo firmado por María de Arcos, especialista en música de cine<sup>31</sup>, que puede ofrecer un análisis detenido sobre la única aproximación del compositor hasta la fecha a la imagen en movimiento.

La última referencia bibliográfica publicada en España sobre este compositor es la que el propio autor de esta tesis tuvo oportunidad de redactar con motivo de su participación en el Congreso nacional cuatrienal de la Sociedad Española de Musicología (SEDEM), celebrado en noviembre de 2008, con la comunicación ‘La creación musical como palimpsesto estético: poética y proceso compositivo en la obra de José María Sánchez Verdú’. A pesar de ser escrito en 2008, ha sido recientemente publicado por la Revista oficial de esta misma Sociedad. Aunque no es un registro actualizado a 2011 por su pertenencia a un evento celebrado tres años antes, este artículo aporta al menos un grano más a las arenas aún movedizas de los estudios sobre música contemporánea en nuestro país.

Es preciso por tanto afirmar que a pesar de su juventud, el compositor ha adquirido no poca relevancia en el panorama bibliográfico español, aunque quizás no precisamente en medios estrictamente musicológicos, lo que puede tomarse como síntoma de la actividad de la disciplina en cuanto al análisis de la creación musical actual se refiere.

Asimismo y dentro de esta primera categoría, esencial en cuanto a la solidez de su contenido, deben considerarse los textos que acompañan a las grabaciones discográficas que integran piezas de José María Sánchez-Verdú, que pueden ser acogidas como ‘Notas al programa’, por lo que se vincularían también a las notas redactadas para conciertos específicos. Aunque su valor científico puede fluctuar, aportan una perspectiva analítica precisa sobre las obras a las que glosan, por lo que pueden ser contrastadas con lo que el propio compositor afirma sobre ellas. El catálogo discográfico del compositor se ha visto ampliado notablemente en los

---

<sup>30</sup> Y publicadas en la web musical [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com).

<sup>31</sup> Como lo atestigua su libro *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006; este libro se encuentra reseñado por el investigador para la Revista Espacio Sonoro, nº 12 (2007), <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/12/index.htm>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011; y para el Fondo de Cultura Económica, visítase, <http://www.fondodeculturaeconomica.com/prensaDetalle.asp?art=4509&dia=8&mes=2&ano=2007>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

últimos cinco años. Aunque existían registros de algunas de sus piezas – fundamentalmente las de pequeño formato, como en el caso de *AST-Trivium*<sup>32</sup>– ha sido en este último lustro cuando se le han dedicado hasta seis monográficos, lo que supone un acceso considerable a una parte muy significativa de su catálogo. En esta sección dedicada al estado de la cuestión, es preciso detenerse en el contenido de los artículos de introducción que se incluyen en cada uno de los discos, en primer lugar porque éstos suponen, hoy día, uno de los instrumentos de difusión más efectivos; en segundo lugar, porque varios de ellos han sido publicados por sellos discográficos no españoles, lo que puede observarse como un paso decisivo hacia la consolidación internacional de este compositor y, por tanto, del aparato crítico y analítico que se desprende de los textos ofrecidos. Así puede considerarse desde el registro titulado genéricamente *Arquitecturas de la ausencia*, publicado por Columna Musica en 2005 –que recoge tanto obras orquestales, *Ahmar-Aswad* (2000-2001), como de menor formato, *Machaut-Architektur V* (2004)–, hasta el último titulado *Aura* –puesto que recoge la grabación de la ópera homónima, escrita entre 2007 y 2009–, publicado por Kairos en 2010.

En esta tipología textual, es preciso tener en cuenta qué fines se persiguen: éstos no deben ser otros que la aproximación breve –según exija y posibilite el sello en cuestión y el tipo de producción– a las obras que componen el registro. Esto permitirá un mayor o menor detenimiento según se trate de una obra única o de un grupo de piezas.

En el caso de Sánchez-Verdú, un mismo número de autores se reparten – aunque de manera desigual– el comentario de las obras que aparecen en estos siete registros. En las producciones españolas<sup>33</sup> los autores son de nuevo José Luis García del Busto, Germán Gan Quesada, Álvaro Guibert y Pedro Ordóñez Eslava. En los casos del primero y el último, sus textos aparecían recogidos en los dos números ya comentados de la revista *Sibila*; en los de Gan Quesada, se trata de introducir dos textos de extensión mínima las obras que componen ambas

---

<sup>32</sup> Pieza para violín, clarinete, trompa, violonchelo y piano, escrita en 1992 y revisada en 1997, Segundo Premio del Premio de Composición para Jóvenes Compositores de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en su edición de 1997, grabada con motivo del concierto final para la concesión de estos premios, Ensemble Cámara XXI, *Música Contemporánea'97*, Fundación Autor/SGAE, Madrid, 1998.

<sup>33</sup> A la primera *Arquitecturas de la ausencia* hay que sumar *Libro del Destierro* (Harmonia Mundi, 2006), *Alqibla* (Centro de Documentación Musical de Andalucía/Almaviva, 2007), *Gamma* (Anemos/INAEM, 2009) e *Inscriptio* (Verso, 2009).

grabaciones<sup>34</sup>. En el segundo de ellos, encartado en el monográfico *Alqibla*, habla precisamente de esta pieza, primera incluida en el análisis de este trabajo doctoral; el artículo de Guibert, incluidas en la grabación de la ópera/instalación *Gramma*, se adentran de manera significativa en la poética que exige una obra de estas cualidades. Al tratarse de una obra con libreto escénico y argumental, Guibert se detiene en cada uno de los seis números que conforman esta composición y glosa algunos de los detalles conceptuales más significativos como la importancia de la grafía, del acto de la escritura y de la potencia expresiva de la propia instalación de la pieza.

Si atendemos a las producciones internacionales, son el sello Kairos y los textos de Rainer Pöllmann –en los dos registros– y Thorsten Palzhoff<sup>35</sup>, los ejemplos a tener en cuenta. Es preciso detenerse en estos textos puesto que ofrecen una visión diversa si los contrastamos con lo comentado hasta ahora.

De los artículos que acompañan a la primera publicación de 2008, ‘Jardines y arquitecturas. La música de José M. Sánchez-Verdú’, de Pöllmann, y ‘Sonido y aliento. La música de José M. Sánchez-Verdú’, de Palzhoff, puede extraerse tres apreciaciones que contrastan de manera significativa con algunas afirmaciones expresadas hasta ahora. En primer lugar, es preciso destacar la alusión decidida a lo árabe, la insistencia en el valor que esta presencia alcanza en el corpus conceptual del compositor gaditano por dos razones fundamentales. La primera por las propias circunstancias del pasado histórico de nuestro país:

“Durante casi ocho siglos la península ibérica formaba parte del mundo árabe. Por lo menos en retrospectiva, ‘Al-Andalus’ parece la utopía de una convivencia tolerante de distintas culturas y religiones. La reconquista de las tropas católicas puso fin a aquel sueño, no obstante la influencia de la cultura árabe sigue siendo palpable hasta nuestros días”

Podrían discutirse algunos de los términos que utiliza el autor, como ‘utopía’ y ‘convivencia tolerante’ en relación con la consideración que sobre el periodo histórico andalusí –con un arco temporal lo suficientemente extenso como para

<sup>34</sup> Se trata de las tituladas *Libro del destierro* –que incluye esta misma pieza, escrita entre 2001 y 2002, *Maqbara* (2000) y *Paisajes del placer y de la culpa* (2003)– y *Alqibla* –que recoge esta composición así como *Paisajes del Placer y de la Culpa*, de nuevo, *Taqsim* (2002), *Ciacona* (2003) y *Qabriyyat* (2000).

<sup>35</sup> En estas dos publicaciones se pueden encontrar *Alqibla* (1998), *La Rosa y el ruiseñor* (2005), *Elogio del horizonte* (2007), *Ahmar-Aswad* (2000-2001), *Paisajes del placer y de la culpa* (2003) – todos estos en la grabación que vio la luz en 2008– y *Aura* (2007-2009) –en la producción de 2010.

evitar generalidades– pueden realizarse. Sin embargo, sí es interesante el hecho de que aprecie la presencia aún hoy de esta cultura.

La segunda de las razones que Pöllmann aduce para poner en valor la presencia árabe en el planteamiento musical de Sánchez-Verdú la expresa como sigue:

“Muchas de sus obras llevan nombre árabe, pero su relación con aquella cultura trasciende este aspecto superficial. Es la base de toda su obra: como trasfondo espiritual, como fuente de inspiración inmediata, literaria o artística-histórica, pero también en el sentido concreto de la técnica de composición”

Además de instalar la presencia árabe en la ‘base’ de la obra de Sánchez-Verdú, Pöllmann insiste en que el compositor andaluz crea un ‘equivalente musical’ del vocabulario estético andalusí, vocabulario visible en la arquitectura y los jardines, dos disciplinas artísticas muy cercanas y sustancialmente ligadas a la propuesta creativa que nos encontramos analizando.

Como resulta obvio, estas afirmaciones se enfrentan de pleno a lo que Marco señalaba como un ‘punto de partida exótico’.

La segunda de las apreciaciones es la que tiene que ver con la denominada dramaturgia sonora, una concepción espacial del discurrir musical que considera de forma decisiva su calidad corpórea. Como dice Palzhoff al comentar *Ahmar-Aswad*:

“su corporeidad sonora de carácter contemplativo se debe a una dramaturgia del cambio: pasajes sosegados que alternan con crescendi extáticos, composiciones basadas en apenas dos sonidos, registros graves y agudos, sonidos puros y articulados, sonidos de cuerda y aire soplado”

Este concepto dramático tiene mayor relevancia aún en *Aura*, cuyo registro discográfico se encuentra acompañado por un texto también de Pöllmann. Entendida como teatro musical, la dramaturgia interna de la música –como afirma el propio autor– en esta pieza adquiere un valor notable –como veremos más adelante.

La tercera de las consideraciones que pueden realizarse sobre estos breves aunque muy relevantes textos es lo orgánico del devenir musical de Sánchez-Verdú. De hecho, como dice Palzhoff de nuevo sobre *Ahmar-Aswad*, ‘(...) la fuerza

expresiva no es únicamente fruto de este juego dramático. Es el motor de un gesto vital que va aumentando de forma progresiva’.

Todas estas consideraciones que se instalan en el ámbito estético del compositor serán muy tenidas en cuenta más adelante.

A pesar de su brevedad, estos dos textos ofrecen una lectura cuando menos formada y resultado de un conocimiento exhaustivo de la obra del compositor andaluz, sobre todo en el caso de Pöllmann, profesor en la Hochschule für Musik Hans Eisler de Berlín. Sin embargo, también deben ser consideradas como lo que son, dos artículos que sirven de introducción a las obras propuestas en cada registro discográfico y, como tales, defensoras de las bondades del planteamiento musical que en cada caso se ofrezca.

Con todo, este tipo de publicaciones suponen la forma de difusión más amplia en el ámbito de la creación musical contemporánea.

Una última categoría incluiría de forma muy amplia las reseñas y críticas que acompañan de forma usual, aunque no cotidiana, a la realización de cada concierto. En este sentido, se ofrecerá un anexo en el que se actualizarán las referencias que existen en esta línea. Esta categoría puede dar buena muestra de la recepción de la obra del compositor andaluz tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Si bien es cierto que su producción permite un volumen considerable de interpretaciones, no siempre se logrará localizar una reseña o una crítica que aporte el factor estético de la obra de arte en cuestión. Aunque no es objeto de análisis en esta tesis, cabría discutir aquí acerca de la existencia minoritaria de autores que cubran de manera habitual la realización de conciertos en los que se programa música de hoy, más allá de aquellos incluidos en la temporada de abono de los grandes centros musicales españoles. En esta línea, es también preciso destacar que la obra del compositor andaluz se ha visto ejecutada en la mayoría de las salas de conciertos españolas, algo nada habitual, antes al contrario, un hecho excepcional en el panorama nacional.

Así, aunque la recepción de la obra de Sánchez-Verdú tanto en España como en aquellos países donde se ha interpretado, fundamentalmente en Centroeuropa y Sudamérica, no es objeto de estudio para este trabajo, ha sido detenidamente observada y tenida en cuenta en investigaciones anteriores por lo que puede confirmarse la relevancia de este autor en todos los ámbitos de la creación, producción e interpretación de la creación musical contemporánea.

De esta revisión documental debe extraerse una conclusión preliminar: a pesar de su solidez, la trayectoria de José María Sánchez-Verdú no ha obtenido aún una resonancia efectiva en nuestra disciplina ya que no existe una referencia de extensión considerable que aborde de forma más detenida sus rasgos esenciales; esto se debe, por un lado, a la innegable juventud del compositor, que otorga cierto riesgo a la investigación sobre su creación –esto ya fue comentado en el capítulo introductorio de esta tesis–; y, por otro, a la lenta aunque progresiva inserción de la disciplina en los estudios sobre repertorio actual, en la línea de lo que Marta Cureses y Xosé Aviñoa afirmaban en su alegato contra la falta de perspectiva histórica<sup>36</sup>.

Así, el presente estudio pretende ser una aportación detenida a una producción musical que poco a poco ha alcanzado un lugar decisivo en la reciente historia de la creación española.

#### **3.4. La obra musical de Sánchez-Verdú hasta 2001: rasgos estilísticos y estéticos**

El periodo cronológico en el que se instalan las obras escogidas para este estudio rodea el año 2000, el cambio de siglo. Obviamente, y como ya ha sido explicado, la elección de este periodo concreto en la trayectoria de este compositor que comienza ahora a situarse en una primera etapa de madurez, no es azarosa. Una razón más a sumar es las propias condiciones de dicha trayectoria que vamos a exponer de forma breve para situarnos en el inicio exacto del arco temporal ya definido.

Podría afirmarse sin miedo a equivocarnos que ya desde las primeras composiciones que José María Sánchez-Verdú incluye en su catálogo –*Tránsito* (1989, rev. 1995) para guitarra o *Chronos II* (1990), para dos violines, violonchelo y dos pianos–, es decir, desde comienzos de los años noventa, cuando el compositor cuenta veintidós años, pueden entreverse, por un lado, varios de los rasgos estéticos que van a acompañarlo hasta hoy y, por otro, los intereses artísticos, estrictamente musicales o no, que definirán su posición como creador.

En esta primera mitad de los años noventa en la que ya es profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid comienza también a ampliar su

---

<sup>36</sup> En un artículo homónimo ya citado y comentado en la sección dedicada al Estado de la cuestión de este trabajo.

formación y conocimiento directo de la creación de otros autores no españoles fuera de nuestro país, algo que será decisivo para la conformación de su estilo como creador.

Como decía, existen ya en estas obras iniciales del catálogo del compositor andaluz detalles que apuntan a rasgos posteriores que serán determinantes:

El primero de ellos es la relación conceptual, la interacción constante con otras artes: así ocurre, en el ámbito poético, con *Ofrenda lírica* (1991) –en la que el libro de poemas homónimo de Rabindranath Tagore alcanza una presencia notable– *Sombra del paraíso* (1994), sobre textos de Vicente Aleixandre, o *Mizu no oto (Ruido de agua) [Haiku para shakuhachi y guitarra]* (1997), en la que es este género lírico japonés el que inspira la composición; en el dominio de las artes plásticas encontramos también *La persistencia de la memoria* (1991) –título sugerido evidentemente por el lienzo homónimo de Salvador Dalí– o *Schein [creación polifónico-tímbrica sobre un espacio sonoro]* (1995), en la que es la concepción arquitectural y espacial la que define el discurrir creativo de la pieza.

Pero también pueden localizarse ya alusiones directas a conceptos que alcanzarán un valor significativo y que de hecho son tratados más adelante en el estudio que se presenta. En primer lugar, la memoria, a la que ya se refiere el compositor en la pieza recién reseñada inspirada en Dalí, pero a la que dedica también *Memorare (Requiem para flauta subcontrabajo)* (1995-1996); en segundo lugar, el tiempo, al que alude en obras ya citadas como *Chronos II* y asimismo en *Palimpsestes* (1995), para órgano, y *Palimpsestes II* (1996), para clave; en tercer lugar, la tradición y, en su terreno conceptual, lo árabe: desde estos mismos *Palimpsestes* hasta el *Cuarteto Nazarí* (1992-1993) o el ciclo *Kitab* (1995-1998).

En todas ellas, Sánchez-Verdú muestra una atención constante a las posibilidades dramáticas de la obra musical y del espacio sonoro, a la ampliación de las interrelaciones extramusicales, a la asunción de toda una tradición musical occidental que se destila en el uso de formaciones instrumentales convencionales al comienzo de su carrera compositiva pero con un matiz gestual y escénico siempre inquieto.

Ya desde esta etapa inicial, puede observarse fácilmente la complejidad que alcanza el aparato conceptual que sustenta cada número del catálogo de Sánchez-Verdú.

Todo ello se verá consolidado más adelante, cuando muchos de estos detalles ya visibles en los años noventa alcanzan categoría de recurso estético y técnico, como ocurre precisamente en las obras seleccionadas para este trabajo, cuyo arco temporal comienza exactamente en 1998, año en que concluye *Alqibla*, para orquesta, y año también en que el compositor andaluz presenta su *Cuaderno de imágenes* (1997-1998) –en un significativo estreno en la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt–, y *Sul filo dell’orizzonte ... ed è subito sera* (1998), pieza integrada como cuarto número del ciclo *Giorno dopo giorno* (1998-1999), con el Ensemble Mosaik de Berlín en la ciudad de Barcelona. Ambos estrenos evidencian ya la veloz proyección y recepción internacional que la producción de Sánchez-Verdú comienza a tener también desde finales de estos años noventa.

### 3.5. Comentario analítico de las obras objeto de estudio

Una vez expuestas algunas de las consideraciones biográficas, conceptuales y estilísticas que definen el planteamiento del compositor objeto de estudio en este capítulo, podemos situarnos ante el análisis de cuatro piezas esenciales en su corpus creativo. A través de ellas intentaré contrastar lo afirmado hasta el momento y avanzar en el presente estudio hacia la construcción de los pilares esenciales en la relación interdisciplinar que se persigue indagar, con las conclusiones parciales pertinentes.

Las piezas escogidas son *Rosa de Alquimia* (1998), *Alqibla* (1999), *Maqbara* (2000), que vendrían a conformar una ‘trilogía’ en cuanto a su inspiración poética, como el propio autor afirma en la leyenda inicial de la tercera, *Ahmar-Aswad* (2000-2001) y *Arquitecturas de la Ausencia* (2002-2003); en todas ellas convergen tradiciones literarias y pictóricas de muy diversa procedencia cultural y disciplinar, aunque con una vinculación común en origen: por un lado se encuentra la rotunda y continua presencia poética del sirio contemporáneo Ali Ahmad Said Esber –Adonis– (1930); por otro, la utilización de jarchas mozárabes, en la primera de ellas, y de textos del poeta antiguo persa Omar Jayyam (ca. 1048-1131)<sup>37</sup> en la

---

<sup>37</sup> La propia biografía y producción de Omar Jayyam se encuentra rodeada por un halo de misticismo y leyenda que no será objeto de discusión en este estudio. Pueden consultarse en español

última. Este vínculo se reconoce asimismo como principio estético en la abstracción geométrica de Pablo Palazuelo (1915-2007), cuya reflexión plástica es un referente conceptual en *Ahmar-Aswad*.

La exposición de esta sección de carácter sistemático seguirá una estructura sencilla: tras describir de manera aislada la forma que desarrollan cada una de las piezas, se deducirán varias conclusiones a partir de las que se constituirá el desarrollo posterior de este estudio, en el que será el vínculo con el artista Pablo.

Sin embargo, y como fue anunciado en la sección introductoria dedicada a la metodología de la investigación que se presenta, es necesario detenerse en las connotaciones específicas que ofrecen los planteamientos técnicos de cada uno de los compositores objeto de estudio en esta tesis doctoral.

En el caso de José María Sánchez-Verdú, existen varias consideraciones a tener en cuenta, todas ellas relacionadas con los dos marcos conceptuales establecidos:

La primera de ellas alude al método analítico elegido. Teniendo en cuenta la organicidad de su creación y la facilidad con la que pueden acomodarse en ella términos calificativos y expresiones como instinto, no causalidad, intuición, inspiración, entre otros, se ha aducido la imposibilidad de aplicar un método que contemple la existencia de un sistema concreto con elementos claros de identificación, distinción y construcción lingüística.

Sin embargo, debo situarme en un polo contrario al que se ha defendido en una de las poquísimas referencias en castellano a la obra de este compositor:

“En el caso de Verdú, es difícil trazar un análisis que ponga de manifiesto estructuras o asociaciones estructurales a nivel formal (...) su discurso analítico debía estar cargado de sentido referencial, subordinando así otros acercamientos, carentes de sentido en este compositor, como sería el estructural, la teoría de conjuntos o el estudio de células y motivos, totalmente ajenos a *El viaje a Simorgh* como a la *opera omnia* de Sánchez-Verdú”<sup>38</sup>

Si la ópera de la que habla Fernández García se escapa inicialmente al marco cronológico establecido en este trabajo, no ocurre así con la calificación

---

la última edición de sus *Robaiyyat*, de Sadeq Hedayat, en versión española de Zara Behnam y Jesús Munárriz, 6ª ed., publicadas en Madrid por Hiperión en 2007.

<sup>38</sup> Rosa Fernández García, ‘La ópera *El viaje a Simorgh* de José María Sánchez-Verdú’, en *Revista de Musicología*, XXXI, 1 (2008), pp. 199-237.

extensiva que realiza la musicóloga a todo el catálogo del compositor andaluz. Una vez expuestos los análisis realizados será fácilmente apreciable cómo existen una serie de células motívicas que evidencian un planteamiento estructural claro. Ciertamente es que pueden considerarse rasgos como la intuición y la organicidad si se alude al resultado musical final para lo que el timbre juega un papel determinante. Sin embargo, existe una propuesta formal sencilla, directa y sólida, que permite un análisis pormenorizado, aunque quizás no adscrito a sistemas y teorías precedentes<sup>39</sup>.

La segunda de aquellas consideraciones a tener en cuenta tiene que ver con el modo de pensar complejo ya anotado. La confluencia de diversos niveles de creación y, por tanto, de lectura y análisis, ha hecho posible considerar de manera precisa cada uno de los rasgos que intervienen en la composición de Sánchez-Verdú. Cada uno de ellos debe concebirse como componente de un objeto artístico final hacia el que convergen.

### **3.5.1. *Alqibla* (1998)**

Nos situamos en 1998, al final de la década de los noventa, decisiva en la vida y la trayectoria creativa de Sánchez-Verdú en cuanto a su proyección y recepción internacional se refiere. Como ejemplo de esta cada vez mayor presencia fuera de las fronteras españolas se encuentra *Alqibla* (1998), obra para orquesta sinfónica, que fue estrenada en la Philharmonie de Berlín en agosto de 2000 por la Junge Deutsche Philharmonie, dirigida por Lothar Zagrosek. En España alcanzó su primera interpretación dos años después en el Teatro Monumental de Madrid con la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española bajo la batuta de Adrian Leaper. Con esta pieza, Sánchez-Verdú consiguió el Primer Premio del Premio de Composición de la Junge Deutsche Philharmonie en su edición de 1999<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> En la edad contemporánea se suceden de manera extraordinaria los ejemplos en los que los autores desarrollan lenguajes autónomos; la conformación generalizada de las escuelas serial de origen centroeuropeo y espectral francesa garantizaban una referencialidad lingüística previa a la composición. Sin embargo y más allá de ellas, existen hoy día una infinidad de sistemas compositivos que permiten hablar de un lenguaje musical preciso.

<sup>40</sup> Información completa extraída de Germán Gan, *Músicas...*, p. 47.

*Alqibla*, cc. 123 y ss., plantilla orquestal completa<sup>41</sup>

Esta obra, cuyo título toma el nombre del muro hacia el que debía realizarse la oración<sup>42</sup>, lo que obtendrá cierto sentido cuando avancemos en el análisis, nos muestra un ejercicio de condensación y difuminación tímbrica y dinámica en un

<sup>41</sup> *Alqibla für Orchester*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2004.

<sup>42</sup> VV.AA., *Diccionario del Islam: religión y civilización*, Burgo, Monte Carmelo, 2006.

proceso caracterizado por el estatismo, por la transición mínima hacia la crisis – instalada en una sección final de la pieza. Se trata de un viaje en el que la direccionalidad se encuentra precisamente acentuada a través de una percusión con un marcado rasgo primitivo<sup>43</sup>.

*Alqibla*, cc. 74 y ss., divisi de violines y violas

<sup>43</sup> En el sentido que le otorga a este término Emmanuel Gorge en *Le Primitivisme musical. Facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000 y, del mismo autor, *Les Pratiques du modèle musical. Rétrospective contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Pueden definirse varias secciones que fluctúan en cuanto a su carácter dinámico y a la densidad textural. Desde el pasaje introductorio (cc. 1-39), donde se presentan los objetos que conforman el lenguaje sonoro de la pieza, objetos en los que la indagación tímbrica es un rasgo decisivo –vacío, en forma de viento, en flautas y trompas; trémolo y armónicos sostenidos en violines, pizzicato con resonancia de multifónico en chelos, pulso percutido en la gran cassa–, el material muda de forma tenue a lo largo de la pieza. El proceso de perfilación tímbrica en la primera sección importante de la obra (cc. 40-158) se construye sobre una atención casi exclusiva a las cuerdas, que alcanza un *divisi* en 18 partes, más chelos y contrabajos (cc. 74 y ss., se convertirán en *divisi* en 25 en el c. 121 y ss.), a lo que se suma una percusión estratificada y con un profundo carácter primitivista (cc. 57 y 61 y ss., por ej.).

Estas cuerdas son concebidas fundamentalmente como bloques homorrítmicos, en los que la variación es tenue, o bien como grupos de pulsación rítmica, convertidos en trémosos –que más tarde cristalizarán en los característicos golpes de arco visibles en piezas tan distintivas como el *Trío III. Wie ein Hauch aus Licht und Schatten* (2000), entre muchas otras. A lo largo de esta primera sección se observan rasgos idiomáticos que alcanzarán una proyección sólida en la creación posterior de Verdú y que podrían considerarse ya como rasgos estilísticos. Tal es el caso de las células de repetición (cc. 115 y ss., que serán las secuencias anulares posteriores).

Por otro lado, junto a estos rasgos idiomáticos, existen también otros que relacionan al compositor con aquellos autores que él mismo acepta como precedentes estilísticos. El propio concepto de repetición<sup>44</sup>, así como la condensación textural de las cuerdas, alcanza ponderación estilística en la creación del Ligeti de los sesenta –cf. *Atmosphères* (1961)–, como puede verse en los cc. 132 a 141 de *Alqibla*.

---

<sup>44</sup> Sería interesante observar el concepto de repetición tan característico en la creación de Verdú; precisamente, puede emparentarse con lo expuesto en ‘La répétition comme matériel’, de Joseph Delaplace, György Ligeti. *Un essai d’analyse et d’esthétique musicales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007. De hecho y como será observado en el estudio del pensamiento musical de Sánchez-Verdú desde sus propios textos, este recurso es ampliamente comentado en el artículo ‘Fantasías o el elogio de la repetición. Acercamiento a procesos repetitivos en la obra de Carmelo A. Bernaola’, Jesús Villa Rojo (Ed.), Bilbao, Editorial Mínima, 2003, pp. 63-116.

The image shows a page of a musical score for the first and second violin sections. The score is written on multiple staves, with measures 135 and onwards. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and groups of five, indicated by the numbers 3, 2, and 5 above the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The overall texture is dense and intricate.

*Alqibla*, cc. 135 y ss., sección violines primeros y segundos

La textura sigue siendo objeto de indagación en la sección siguiente. Aparece el texto de varias jarchas mozárabes en las voces de los propios intérpretes –primero de los violines primeros, más tarde de toda la orquesta– acompañado inicialmente por un roce de piedras, que toma cariz ancestral, en la percusión.

El análisis detenido de la intervención de estas jarchas en el transcurrir de la obra será realizado más adelante, junto con el resto de alusiones, usos y referencias poéticas que Sánchez-Verdú realiza tanto en ésta como en las dos piezas siguientes.

*Alqibla*, cc. 159 y 160, percusión y violines primeros

Esta breve incursión de texto sirve como transición del material orquestal, de la condensación textural a la glosa silenciosa que inicia la flauta –que aún no vincula su sonido al del *nēi* de próximo oriente pero que sí lo hará más adelante, en *Maqbara*–, acompañada por el vibráfono con arco *basso*<sup>45</sup>, algo que incide en esta condición primitivista del sonido. Esta glosa se construye sobre motivos tímbricos muy matizados –*sul legno del ponte senza risonanza delle corde*, en chelos y contrabajos– y con un carácter fragmentario: no existe una repetición obvia del material, que ofrece sonidos secos (golpes de llave en fagot, cc. 235 y 237). Este proceso finaliza de forma abrupta con los cinco pulsos de la percusión, que anuncian, aunque el material continúa la línea anterior, la crisis que está por venir.

<sup>45</sup> El que se utiliza convencionalmente para hacer sonar el contrabajo.

Alqibla, cc. 263 y ss., sección completa de cuerdas

Alqibla, final

La crisis (cc. 255-268) aparece construida sobre una secuencia de armónicos en cuerdas y sobre un material fragmentario en el resto de la plantilla. Dicha secuencia –que también surge en *Rosa de Alquimia* cuando aparece por primera vez el texto, lo que supone un primer instante crucial– continúa y se inserta incluso en la sección final que adviene también de forma muy matizada, tras la disolución de la crisis (cc.262-266), que llevará hasta la sección final (c.268 – final). En ella asistimos por un lado a esta disolución progresiva y, por otro, a la agresividad que ha caracterizado aquellos momentos más importantes con la gran *cassa*, la secuencia de armónicos de violín y la flauta en vacío. El final guarda también una relación obvia con el de *Ahmar-Aswad*, como veremos más adelante, ya que insiste en una dinámica leve y en objetos que no emiten alturas exactas sino sonidos poco precisos y muy cercanos al propio silencio.

### 3.5.2. *Rosa de Alquimia* (1999)

*Rosa de Alquimia* (1999) fue estrenada como encargo de Modus Novus en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en febrero de 2000, por el propio Modus Novus bajo la dirección de Lorenzo Ramos y Mohamed Rabih como muecín y voz solista.

*Rosa...* presenta una estructura algo más elaborada que *Alqibla*, aunque también imbuida de esta organicidad que ya ha podido advertirse. Pueden distinguirse varias secciones aunque con un hilo discursivo que mantiene la cohesión formal a lo largo de toda la pieza.

Al igual que en *Alqibla*, existen varios objetos cuyos elementos conforman el devenir estructural de la pieza. Puede advertirse un objeto *a*, conformado por *la*<sub>4</sub> tenido en flauta, *fregare tremolo* en percusión y arco sobre madera sin resonancia en cuerdas (cc.1-8). El silencio aparece ya de una manera característica desde el comienzo (cc. 9 y 17). Este objeto inicial a se extiende a la sección orquestal de metales a través de tuba y trombón y se dilata a lo largo de los segundos siguientes (cc.18-24). En este momento interviene un instrumento que alcanzará una relevancia extraordinaria en las piezas seleccionadas para este estudio: el órgano, así como el violín primero con un *si*<sub>5</sub> (c. 32 y ss.), altura precisa que será también recurrente en *Ahmar-Aswad* En esta primera sección introductoria aparece también

el objeto denominado *b*, constituido por una secuencia de intervalos de quintas en la sección de cuerda de la plantilla orquestal (cc. 35 y ss.), objeto que será continuado por un proceso de saturación y fragmentación de *a* (cc. 45 y ss.).

Podría distinguirse un breve bloque en el que el órgano adquiere protagonismo absoluto a través de la secuencia anular que desarrolla (cc.50-60), acompañado por el *fregare tremolo* de percusión y cuerdas, que se dirige hacia un evento final (c. 59) en el que la orquesta adquiere un acentuado carácter percusivo, aunque provisional y matizado por el trémolo en la sección de cuerdas, sólo aire en el viento metal, sonido sólo de llaves en el viento madera y *fregare*<sup>46</sup> en la percusión.

El final de esta primera sección ofrece uno de los ejemplos distintivos del uso que del recitado de un texto realiza Sánchez-Verdú. Se trata del poema que da título a la pieza, *Rosa de alquimia*.

Este poema mantiene una estrecha relación conceptual con los versos que el compositor utilizará en una pieza posterior, *Maqbara*, que será analizada más adelante. Existe sin embargo un rasgo en su utilización para la partitura que lo distingue de manera muy precisa: cada intérprete debe anteponer el pronombre de primera persona Yo y su propio nombre antes de comenzar el recitado. Esto será debidamente comentado en el epígrafe dedicado al estudio del parámetro timbre en la creación del compositor andaluz.

Comienza una segunda sección de la pieza (c. 65) en la que el material expuesto inicialmente alcanza una mayor elaboración: la aparición del *fregare* y los elementos en trémolo se extienden al fagot y la trompa (cc.65-78), el *si* sobreagudo que viaja entre los violines I y II y el órgano en *cluster* ondulante en su dinámica, caracterizan decisivamente el resultado sonoro hasta el compás 78.

Esta segunda sección continúa con un bloque (cc. 79-89) en el que el órgano asume de nuevo una secuencia anular que comenzará a acelerarse junto con el resto de la orquesta, agógica que trascenderá el límite de este bloque hasta el c. 96.

Más adelante es también el órgano el que asume su papel como motor discursivo en una breve sección que integra un nuevo anillo, esta vez con el motivo que veremos también en *Maqbara*: tres pulsos cortos, tres largos y tres cortos, es decir, SOS en código Morse (cc. 90-95, en rojo en la imagen), objeto que será

---

<sup>46</sup> Técnica instrumental en la que los intérpretes deben rozar su mano extendida sobre la superficie de la piel del objeto de percusión en cuestión.

además decisivo más adelante. A este anillo le acompañan los golpes de arco –en negro en la imagen– repetidos en cuerda –ya utilizados antes– a los que contesta la percusión, mientras que la sección de viento madera desenvuelve un material de sólo aire.

*Rosa de alquimia*, cc. 90 y ss., percusión I y II, órgano y violín primero

Desde este momento, se desenvuelve una relativamente rápida tensión melódica que nos conduce a la crisis inflexiva de la obra (cc.96-105): un evento con notas tenidas en el entorno microtonal de *si* y después de *do* (cc. 100-104) que concluye en *ffff* para desvanecerse rápidamente a través de un pasaje violento pero fragmentado de anillos en SOS en la flauta piccolo, percusión, órgano, tuba y trombón (cc. 110 y ss.). Estos dos últimos adquieren asimismo un papel dramático ya que los intérpretes, como expresa el propio compositor en la partitura, deben ‘Dirigir los instrumentos en semicírculos desde el público hacia el percusionista que tiene cada uno detrás (o sea: de espaldas al público) y viceversa’<sup>47</sup>, de manera que se perciba un ‘continuo movimiento, como en un ritual...’<sup>48</sup>. A este pasaje se le suma por una parte el recitado del texto de Adonis por parte del almuédano y el mismo poema pero en la voz de los intérpretes, y por otro, la flauta *come un nei*, sobre un *re* tenido en chelos y contrabajos. Este momento es uno de los más

<sup>47</sup> Página 23 de la edición.

<sup>48</sup> *Ibíd.*

complejos observados en las piezas analizadas ya que conviven hasta cuatro niveles distintos de lectura y análisis.

*Rosa de alquimia*, cc. 111 y ss., órgano y almuédano

*Rosa de alquimia*, cc. 111 y ss., sección de viento

Desde el c. 106<sup>49</sup> y hasta el final (c. 120) presenta un material ya oído: sólo aire y *fregare*, un timbre cercano al silencio y oscuro al que se incorpora el recitado de varios versos sueltos de dos poemas de Paul Celan: ‘...wie der Mohn des Vergessens’ –*Mohn und Gedächtnis*, del poema *Ewigkeit*– y ‘...dein’ aschenes’ Haar’ Sulamith’ –del poema *Todesfuge*<sup>50</sup>. Esta opacidad ritual se ve acentuada además por un nuevo movimiento dramático por parte del viento metal idéntico al anterior. Todo ello aparece coronado por un silencio de doce segundos en el que debe mantenerse la quietud del gesto interpretativo.

<sup>49</sup> Tras la sección de anillos, la numeración de los compases es errónea, ya que vuelve a 106 cuando en realidad debería enumerar 116

<sup>50</sup> Referencia que será tratada en su dimensión poética en un subepígrafe posterior dedicado al estudio de la utilización de versos líricos por parte de Sánchez-Verdú.

*Rosa de alquimia, final, cuerda*

Esta pieza presenta rasgos que demuestran una primera madurez musical en la que juegan un papel esencial por un lado el uso intertextual que contribuye a la consecución de un timbre caracterizado por sonidos cercanos al silencio y, por otro, la dramatización interpretativa, la relevancia del gesto musical que comporta un significado que amplía las posibilidades de una mera ejecución.

Asimismo, también pueden observarse giros que siguen recordando a autores importantes en el aprendizaje estilístico de Sánchez-Verdú, como ocurre con el coral de tintes ligetianos de los compases 96 a 105.

Todos estos detalles serán muy tenidos en cuenta al final de esta exposición en la que se establecerán de manera rigurosa las conclusiones estéticas y técnicas exactas para su posterior utilización conceptual y finalmente sonora.

### 3.5.3. *Maqbara* (2000)

Subtitulada *Epitafio para voz y gran orquesta*, *Maqbara* fue concluida el 3 de octubre de 2000 en el Monasterio cisterciense de Santa María de Gradefes (León), lugar al que el compositor debe ‘La paz (...) de haberla acabado con el sosiego que hasta entonces no había sabido buscar ni encontrar’<sup>51</sup>, tras el encargo de la Orquesta Nacional de España, conjunto que la estrenó en el Auditorio Nacional de Madrid sólo un mes después, en noviembre, con la voz de Marcel Pérès, bajo la dirección de Pedro Halffter Caro. Esta pieza debe ser entendida como

<sup>51</sup> Extraído de la nota editorial que acompaña a la partitura editada en Madrid por la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) en 2004.

tercera parte de una trilogía en la que existen varios rasgos poéticos y musicales compartidos,

“Dos obras han marcado el camino hacia la composición de *Maqbara*, siendo en cierta forma ‘hermanas’ de ésta: *Rosa de alquimia*, para almuédano y grupo instrumental, estrenada en febrero de 2000 en la Academia de BBAA de San Fernando en Madrid y *Alqibla*, para orquesta, estrenada en agosto de 2000 en la Philharmonie de Berlín”<sup>52</sup>

Esta relación efectiva entre varias piezas es algo habitual en el catálogo de Sánchez-Verdú, como él mismo afirma:

“Como en una parte de mi trabajo de compositor, grupos de obras se engloban en ciclos. Como en la naturaleza, así desarrollo y evoluciono ciertos materiales e ideas que me interesan en determinados momentos. La conclusión de un ciclo me permite cerrar un modo de pensar, de oír, de manipular el sonido. E ir abriendo y continuando otros ciclos”<sup>53</sup>

De esta forma, para realizar el análisis de *Maqbara* que a continuación se muestra he debido tener en cuenta el entorno poético y estético de la misma, con una atención precisa a varias piezas con las que conformar un contexto estético y creativo concreto, construir en definitiva el árbol genealógico de esta composición, inspirada en varios objetos poéticos, como el que sigue:

“El espectáculo del atardecer en algunos macabros orientales impresiona por el color y violencia de sus contrastes. El sol parece desangrarse débil y exangüe tras la silueta enrojecida de los alminares y cúpulas de mezquita. El aire se embebe de una luminosidad extraña. La órbita terrestre reitera su ronda con una población también rotatoria: la diferencia entre vivos y muertos, paralelamente superpuestos en los mausoleos y esfumados de modo gradual en la sombra, es una simple cuestión de tiempo y matiz”<sup>54</sup>

Sin embargo, el propio compositor expresa aquellos rasgos que deben considerarse característicos para situarse ante *Maqbara*:

---

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> Comentario del compositor recogido en el programa de mano del estreno español de *Deploratio II* (Granada, 23.4.2002), p. 5, en Germán Gan, *Músicas...*, p. 27. Esta misma afirmación podría estar firmada por el propio Pablo Palazuelo, artista con el que el compositor establece un estrecho vínculo, como veremos más adelante.

<sup>54</sup> Cita incluida en la edición en partitura de *Maqbara* y extraída del texto *De la ceca a la Meca* (1997) de Juan Goytisolo.

“Ambas obras, [*Rosa de alquimia y Alqibla*] junto a otras anteriores como *Kitab 7*, presentan una serie de características que confieren cierta unidad a numerosas obras de estos años: interés destacado por la literatura, muy especialmente la poesía árabe, elaboración de un material musical enormemente primigenio en las alturas pero de un gran y refinado trabajo tímbrico, presencia del ‘perfume’ de otras culturas (algunas veces con la aparición real de instrumentos como el *nēi*, el *shakuhachi*, campanas tibetanas, *djembé*, o la voz de un almuédano que recita en árabe) etc. La percepción sonora se vuelca en su aspecto más fisiológico, en una forma de comunicación directa basada en la intuición, en la expresividad y en la sugestión a través del sonido”<sup>55</sup>

A pesar de su extensión, introduzco aquí el resto del texto que Sánchez-Verdú ofrece en la edición de la partitura de *Maqbara*, con el fin de completar las referencias que él mismo aporta y tomarlas como perspectiva inicial aunque en ningún caso definitiva para este estudio<sup>56</sup>.

“*Maqbara* establece una reflexión sobre la muerte. Textos de Omar Jayyam (s. XI-XII) y de Adonis (1930) son la esencia de las alusiones y sugerencias que se desarrollan en la obra.

‘Maqr’ (=tumba en árabe) es la raíz de la palabra ‘maqbara’. La obra podría inscribirse en algunos aspectos en formas musicales como el planto o la *déploration* desde el Medioevo, o en géneros más recientes como el *tombeau*. En *Maqbara* no hay un destinatario ni el dolor por una muerte: es un enfrentamiento a ésta a partir de un espacio de tiempo en música, de un espacio físico real y de poemas que recogen esta temática.

La utilización de susurrados, de fragmentos poéticos por parte de los músicos, tiene en mi obra una función similar a la de los textos epigráficos en el arte nazarí, por citar un ejemplo. Los textos que aparecen en casi todas las estancias de la Alhambra (versos y textos del Corán, profanos, etc.) tienen una función no sólo ornamental sino también semántica: el arquitecto musulmán ha dotado a cada espacio – un jardín, una fuente, una estancia– de unas perspectivas semánticas que pueden o no ser percibidas por el visitante, pero que forman parte de la ‘profundidad’ intrínseca a cada espacio, a cada cámara, a cada esquina. En *Maqbara* estas ‘incrustaciones’ epigráficas tienen esa misma función: pero el contenido ornamental es no ya visual, en estuco, sino sonoro, tímbrico. Dos importantes palabras de la filosofía de Jayyam y su visión del mundo cierran la obra: ‘abadan’ (nunca), ‘adamun’ (nada). Algunos versos de los *rubbaiyyata* de Jayyam como

<sup>55</sup> J. M.<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, Texto inicial, *Maqbara*, Madrid, EMEC, 2004.

<sup>56</sup> A este respecto, ya han sido observadas en la sección introductoria de la tesis las condiciones metodológicas y la cautela crítica con las que se han tomado los textos –entrevistas, conferencias, discursos– de cada uno de los compositores.

‘el tulipán marchito nunca volverá a abrirse’ o ‘mucho has visto del mundo y cuanto has visto del mundo es nada’, entre otros muchos, empapan la partitura.

Del poeta sirio-libanés Adonis (pseudónimo de Said Esber, 1930) aparecen dos poemas de su libro *Canciones de Mihyar el de Damasco* (1961): ‘El extravío’ y la segunda de las ‘Dos canciones para la muerte’, ambas en la parte de voz solista [y en árabe].

Por último, a este aspecto semántico de la partitura (los textos) ha de sumarse la aparición de otros textos en un código distinto: el Morse. Como inscripciones en piedra, fragmentos en Morse recorren también la obra en diferentes estratos, en diferentes niveles de la percepción.

*Maqbara* es un gran epitafio, una gran inscripción como sobre madera, sobre piedra, para una gran orquesta de casi cien personas realizada a través de sonidos, textos, espacios, susurros, alusiones, etc. La voz humana, el canto –junto a la voz de los músicos–, es el corazón de la partitura”<sup>57</sup>

### **3.5.3.1. Excurso poético: versos de jarchas, Jayyam, Celan y Adonis en la creación de Sánchez-Verdú**

Tras la exposición de la propia concepción que de la poesía de Omar Jayyam y Adonis realiza el propio Sánchez-Verdú, es necesario realizar en este momento una breve semblanza poética de ambos autores tanto como un análisis más detenido de las referencias poéticas que aparecen en las tres obras estudiadas hasta el momento. Con ello se buscará justificar su utilización por parte del compositor y, de aquí, su ubicación y valor exactos en su aparato poético a finales del siglo pasado y comienzos de nuestro s.XXI.

La jarcha es una composición lírica inscrita al final de la moaxaja, un género poético originado en la España musulmana, y de forma más acentuada en la Andalucía árabe, como resultado probablemente de la confluencia de las tres civilizaciones que en ese momento coexistían<sup>58</sup>. Como tal presenta un perfil métrico y temático muy variable aunque

“dos tercios de todas ellas, lo forman las de tema amoroso que desarrollan, sobre todo, el tópico del sufrimiento por amor. El poeta intenta expresar su profunda aflicción por un amor no correspondido; el dolor causado por la ausencia del ser amado; el abandono en que se

---

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> Josep María Solá-Solé, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 12 y ss.

halla desde su partida; el desprecio de que es objeto o la coquetería que debe aguantar”<sup>59</sup>

Las jarchas que aparecen en *Alquibla* pertenecen a esta amplia mayoría y se encuentran entre las más conocidas. De hecho, la primera que aparece en la lista más abajo, *Tanto amare*, es la más antigua, anterior a 1042<sup>60</sup> y, junto a *Ke faré yo*, ha sido también utilizada por otros compositores como Cristóbal Halffter en sus *Jarchas de dolor de ausencia* (1978-1979) y *Canciones de Al Andalus* (1988), algo que sin duda conocería el compositor andaluz y que puede tomarse por tanto como antecedente creativo. En el caso del compositor madrileño, el uso de la jarcha obtiene unas implicaciones ideológicas relacionadas con lo español que serán tratadas más adelante en el capítulo cuarto de este trabajo. Sánchez-Verdú, por su parte, adapta y asume la carga simbólica de estas muestras poéticas, un crisol de culturas en sí mismas.

Así, las jarchas que Sánchez-Verdú utiliza son:

Tanto amare tanto amare  
habib tanto amare  
enfermeron olios nidios  
e dolen tan male

Tanto amar, tanto amar,  
amado, tanto amar,  
enfermaron mis ojos refulgentes,  
duelen con mucho mal.

Ven ya sahhara  
alba k'est con bel vigore  
cando vene pidi amore

Ven hechicero,  
alba que tiene bello vigor,  
cuando viene pide amor.

Ke fare mamma  
mio al-habib est ad yana

Qué haré, madre,  
mi amigo está en la puerta.

Ke fare yo o ke serad de mibi  
habibi  
non te tolgas de mibi

Qué haré o qué será de mí,  
amigo mío,  
no te apartes de mí.

Amanu ya habibi  
al-wahs me no feras  
bon beiga mia bokella  
awsk tu no iras

Merced, amigo mío,  
sola no me dejarás.  
Besa bien mi boquita  
muy pronto no te irás.

Alba dad mio fogore  
e almaa dad mio ledore  
visitando al-raqibi

El alba me da ardor  
y el alma me da dolor.  
Visitando el espía

<sup>59</sup> Solá-Solé, *Las jarchas...*, op. cit., p. 16.

<sup>60</sup> Según Armando López Castro, ‘Las jarchas romances: consistencia y apertura’, en *De las jarchas a Gil Vicente*, León, Universidad de León, 2001, pp. 15-24. Tres de las jarchas utilizadas por Sánchez-Verdú, *Tanto amare*, *Ke fare yo* y *Ke fare mamma* aparecen comentadas en esta misma referencia.

esta noche mio amore

Ke tuelle me ma ‘alma  
ke kita me ma ‘alma

esta noche a mi amor.

Que me quita el alma,  
que me arrebató el alma.

En cuanto a la poesía de Omar Jayyam, es preciso afirmar que el rastro biográfico de este poeta, matemático y astrónomo, entre otras disciplinas que practicó a lo largo de su vida, no ha sido definido de manera consistente hasta hace unos pocos años<sup>61</sup>. En torno tanto a su vida como a su propia creación literaria, en la que los *robaiyyat* ocupan un lugar preeminente, existe toda un aura mítica y legendaria que ha impedido la consecución de estudios sólidos en lo que al soporte historiográfico respecta.

Según la bibliografía revisada, Omar Jayyam nace en mayo de 1048 en Nishapur, ciudad situada al noreste del actual Irán, en el seno de una familia acomodada.

“El pequeño Omar vivió para convertirse en el patriarca de su clan. Pero se convertirá en muchísimo más. Su fama rebasará los límites de los imperios durante varios siglos después de su muerte y, en vida, será honrado con títulos exóticos y pomposos... (...)

Se espera de él que se conforme con la cómoda profesión de su padre, (...) pero él irá más allá y se convertirá en uno de los matemáticos más importantes de todos los tiempos, confidente de reyes, doctor personal del emperador y astrónomo de renombre.

También caerá en la desgracia radicalmente y de forma repentina. Pocos querrán conocerlo. Lo perseguirán multitudes enfurecidas y lo acecharán asesinos a suelo. Tendrá que esconderse durante muchos años y se verá obligado a exiliarse. En su amargo aislamiento, escribirá poemas rebeldes e inquisitivos para reflexionar”<sup>62</sup>

Apasionante y aventurada vida la de este personaje que vivió tanto la fama de su profesión como astrónomo y matemático de la corte persa como el descrédito y la ignominia por su actitud escéptica, criticada de herética, hasta su muerte en 1131, aunque, como él mismo explica en unos versos escritos como celebración de su setenta cumpleaños:

---

<sup>61</sup> No ha sido hasta 2007 cuando la editorial inglesa Sutton publicó la biografía ‘definitiva’ de esta personalidad histórica. Este libro se encuentra en castellano, en Hazhir Teimourian, *Omar Jayyam. Poeta, astrónomo, rebelde*, Córdoba, Berenice, 2010.

<sup>62</sup> Teimourian, *Omar...*, op. cit., p. 28.

Hoy, me despojaré de la túnica de la moderación:  
 Dejaré que los restos del vino tinto mi blanca barba  
 manchen.  
 No más piedad: tengo setenta años.  
 Si no bailo ahora, ¿cuándo podré hacerlo?<sup>63</sup>

Este talante epicúreo y ya despreocupado, obvio y razonable a una edad avanzada, es precisamente el que se desprende de toda la poesía de Jayyam. Aunque su autoría es aún hoy objeto de discusión filológica, puesto que sus denominados *robaiyyat* han ido apareciendo de manera lenta y fragmentada en colecciones poéticas de muy diverso origen y carácter<sup>64</sup>, desde pocos años después de su muerte en el siglo XII, lo que hace muy difícil una constatación certera, estos cuartetos líricos ocupan un lugar preeminente en la historia poética en lengua persa –también llamada farsí– y, a raíz de la traducción al inglés que publicara Edward Fitzgerald a mediados del siglo XIX, en el mundo occidental.

Los *robaiyyat*, plural de *robái*, ‘estrofa de cuatro versos dodecasílabos en la que riman el primero, el segundo y el cuarto (...) y que significa ‘canto’ o ‘copla’<sup>65</sup> protagonizan la producción poética de Jayyam. En ellos, el poeta muestra la ‘valentía de pensamiento y su libertad de expresión’<sup>66</sup>, como puede observarse en estos poemas<sup>67</sup>:

nº 64

Bebe vino, que en busca de mi muerte y tu muerte  
 está atentando el cielo contra nuestras dos vidas;  
 tú, siéntate en la hierba y bebe el vino claro,  
 que ya brotará hierba de tu tumba y la mía

nº 139

A los labios del jarro uní ansioso mis labios  
 pidiéndole una ayuda para mi larga vida;  
 sus labios en mis labios, me dijo sigiloso:  
 bebe vino, que al mundo nunca más volverás

nº 102

Mucho has visto del mundo y cuanto has visto es nada;  
 cuanto has dicho y oído de él, también es nada;  
 corriste hasta el confín del horizonte: nada;

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 381.

<sup>64</sup> Véanse Hedayat, *Robaiyyat...*, op. cit., pp. 9-60 y Teimourian, *Omar Jayyam...*, op. cit., pp. 393-411, entre otras referencias.

<sup>65</sup> Como explica Hedayat, *Robaiyyat...*, op. cit., p. 9.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 53.

<sup>67</sup> Versos utilizados por Sánchez-Verdú en las composiciones analizadas.

furtivo te escondiste en casa: también nada.

n° 47

Bebe vino, bastante dormirás bajo tierra  
sin pareja, ni amigo, ni compañero alguno;  
ojo, a nadie le digas este oculto secreto:  
el tulipán, marchito, nunca volverá a abrirse<sup>68</sup>

Lo que podría tomarse como el pensamiento poético de un ‘veterano libertino amigo de placeres que se halla hastiado de todo y adora y maldice la vida al mismo tiempo’<sup>69</sup>, lo que sin duda justificó para sus contemporáneos la consideración de blasfemo y herético que le acompañó durante una larga etapa de su vida, debe considerarse un canto filosófico quizás pesimista, en tanto en cuanto toma conciencia de la temporalidad fugaz de la vida; para mitigar esta conciencia, el poeta acude constantemente al vino, al que elogia como único mitigador posible y medio para el disfrute del instante que es la vida. De este canto amargo, destaca el uso recurrente de las palabras ‘nunca’ –como puede observarse en los poemas citados– y ‘nada’; ambas aluden a y subrayan esta consideración nihilista que se desprende del pensamiento poético de Jayyam, que mantiene asimismo un valor bipolar en cuanto al epicureísmo que también lo define de manera tan clara. Así se expresa el autor sobre las consideraciones que sobre su vida y posicionamiento religioso y filosófico puedan realizarse:

n° 74

Si dicen que de vino borracho estoy, lo estoy;  
zoroástrico, blasfemo e idólatra, lo soy;  
en cada cofradía creen de mí una cosa;  
sólo para mí mismo soy sólo como soy<sup>70</sup>

Sánchez-Verdú emplea en *Maqbara* estos términos tan recurrentes en el corpus poético de Jayyam, ‘nada’ y ‘nunca’, como él mismo nos contaba antes. Estas dos negaciones se instalan en el centro del pensamiento del poeta persa y muestran la desesperación ante la ‘sombra de la muerte’, siempre presente, a pesar del olvido sólo momentáneo que puede ofrecer el estado de embriaguez. La aparente sencillez de lenguaje presente en los cuartetos de Jayyam oculta una

---

<sup>68</sup> Todos los poemas extraídos de la edición de Hedayat, *Robaiyyat...*, op. cit., pp. 113, 167, 141, 101.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 121.

profundidad conceptual considerable que gira constantemente en torno a la tragedia vital que supone la conciencia del paso del tiempo, de la fugacidad de la vida y de la aniquilación final:

nº 41.

Hubo una gota de agua, se acabó uniéndose al mar;  
hubo un poco de tierra y se igualó a la tierra;  
tu llegar y partir de este mundo, ¿qué son?:  
apareció una mosca y desapareció

Ofrece otros matices la utilización que de los textos del poeta sirio Ali Ahmad Said Esber ‘Adonis’ realiza el compositor andaluz en *Maqbara*. Este autor nacido en la ciudad siria de Qasabin en 1930, muestra desde su actividad como poeta, ensayista e investigador<sup>71</sup>, un fuerte compromiso ideológico que le hace tomar conciencia muy pronto de las posibilidades de la poesía como herramienta de expresión del pensamiento del individuo ante una difícil encrucijada social y cultural<sup>72</sup>, algo que se acentúa de forma considerable a partir de la denominada *Naksa* de 1967<sup>73</sup>. El

“periplo de un desarraigado que recorre sin esperanza los lugares de la utopía –Mihyar, Odiseo, en *Canciones de Mihyar el de Damasco* (1961)– o (...) el tránsito del cuerpo por sus mismas entrañas y por los mitos fundacionales –el cuerpo humano metamorfoseado en ‘árbol de Oriente’ o ‘rosa de alquimia’ en el *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y de la noche* (1965)”<sup>74</sup>

<sup>71</sup> Lo que le ha hecho publicar varios textos sobre la poesía árabe como, entre los más conocidos, su *Introduction a la poétique arabe*, traducido del árabe por Bassam Tahhan y Anne Wade Minkowski y publicado en París por la editorial Sindbad en 1985.

<sup>72</sup> Algo que no queda precisamente explícito en algunas de las ediciones consultadas, como la del Instituto Hispano Árabe de Cultura, publicada en Madrid en 1968 con la traducción y el prólogo de Pedro Martínez Montavez, en la que se incide más en el aspecto simbólico de la lírica adonisiana y menos en su compromiso político.

<sup>73</sup> Así se denomina el exilio masivo de población palestina durante y tras la guerra de los Seis Días de junio de 1967 en oriente próximo, véase Moshe Shemesh, *Arab Politics, Palestinian Nationalism and the Six Day War*, Porland, Sussex Academic Press, 2008, pp. 249 y ss.

<sup>74</sup> Adonis, *Éste es mi nombre*, traducción, prólogo y notas de Federico Arbós, Madrid, Alianza, 2006, p. 11.

donde la poesía se mantiene en ‘un ámbito más bien abstracto y atemporal’<sup>75</sup>, dejan lugar a un periodo de mayor concienciación política, algo que puede rastrearse en la colección *Éste es mi nombre* (1971).

Con todo, ya en una etapa final de su creación, Adonis asume finalmente la posibilidad utópica de un futuro compartido desde el ‘mestizaje (...) de la tolerancia, la convivencia, la disolución de fronteras estériles, al [mestizaje] del entendimiento, en definitiva, del otro para, así, entenderse uno mismo’<sup>76</sup>.

A pesar de la abstracción a la que hacía referencia Arbós en relación con ese primer periodo en la trayectoria del poeta sirio-libanés y si entendemos el ejercicio de la escritura, por definición, como ‘la antítesis de toda aceptación, de todo conformismo, de toda respuesta definitiva’<sup>77</sup>, no nos será difícil encontrar en los versos que conforman las *Dos canciones para la muerte* y *El extravío*, poemas inscritos en la colección *Canciones de Mihyar el de Damasco*, una alusión directa al exilio, al viaje interno o externo del individuo hacia un conocimiento posible:

*Dos canciones para la muerte*

I

Igual que si a la muerte,  
al pasar por mi lado,  
la asfixiara el silencio.  
Como si se durmiera al dormir yo.

II

¡Oh mano de la muerte  
estírame la cuerda del camino!  
Lo ignorado robó mi corazón.  
¡Estira, estira, mano de la muerte!  
¡Déjame que descubra la esencia de tu absurdo!  
¡Que al Universo vea junto a mí!’<sup>78</sup>

*El extravío*

Perdido, tiro mi rostro al polvo  
y a la mañana,  
lo arrojo a la locura.  
Mis ojos son de yerba y son de incendio.  
Mis ojos son banderas y emigrantes.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>76</sup> Adonis, *Primer cuerpo... último mar*, traducción y prólogo de Rosa Isabel Martínez Lillo, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2007.

<sup>77</sup> F. Arbós, Prólogo a *Libro de las huidas y mudanzas...*, *op.cit.*, p. 11.

<sup>78</sup> Adonis, *Canciones de Mihyar el de Damasco*, Traducción y Prólogo de Pedro Martínez Montávez, Madrid: Instituto Hispano-Árabe de cultura, Colección Autores Árabes Contemporáneos, nº 7, 1968, p.108.

Perdido, tiro mi rostro al polvo  
y a la mañana.  
Nazco al fin del camino. Grito.  
Y que griten conmigo el camino y el polvo.

¡Qué hermoso es que mi rostro, oh Dios,  
se pierda en mí! ¡Qué hermoso que me pierda  
yo, colmado de fuego!  
¡Oh tumba! ¡Oh final mío  
al comenzar la primavera!

Si observamos tanto estos poemas como el siguiente, *Rosa de Alquimia*,

He de viajar al vergel de la ceniza.  
Entre sus árboles recónditos  
en la ceniza hay fábulas,  
diamantes, vellocinos de oro.  
He de viajar al hambre, a las rosas,  
hacia las mieses.  
Tengo que viajar y reposar  
bajo el arco de los labios huérfanos.  
A la sombra herida de los labios huérfanos  
crece la rosa antigua de la alquimia<sup>79</sup>

que será utilizado por Sánchez-Verdú en su obra homónima –ya expuesta en este epígrafe analítico–, pueden encontrarse algunos de los lugares comunes que el poeta visita a lo largo de su producción poética: la asimilación e identificación con la aniquilación última, la muerte; la aceptación de la condición individual y humana o la lucha del exiliado, en constante viaje hacia sí mismo, hacia la introspección en su propio cuerpo o hacia un destino externo necesario.

Estas consideraciones son precisamente las que interesan al compositor andaluz en su utilización directa de los textos de Adonis, algo que expresa en la leyenda inicial de la partitura de *Rosa de Alquimia*:

“La presente composición (...) es el eco del recuerdo de un viaje quizás imaginado, es el aroma de un desierto y de los vientos y perfumes que recorren las páginas de un poema árabe. La obra está dedicada a todas las personas que, como Adonis, deben huir y vagar por el desierto del rechazo, la intolerancia y el destierro”

---

<sup>79</sup> Adonis, *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y de la noche*, Madrid, Ediciones del oriente y del mediterráneo, 1993.

El compositor aquí se identifica y solidariza con la posición ideológica y la posición social del poeta, encarcelado por un breve espacio de tiempo en Siria por sus planteamientos y declaraciones políticas, y obligado a exiliarse a Líbano y a Francia, más tarde, huyendo de los constantes conflictos en la zona. Obviamente, no existe una comunión ideológica entre compositor y poeta, sino quizás una concepción compartida de las posibilidades expresivas y comunicativas de la obra de arte, entendida así como instrumento de liberación ética y estética.

En esta misma línea podríamos situar la brevísima utilización que se realiza en los segundos finales de *Rosa de Alquimia* de los fragmentos ‘...wie der Mohn des Vergessens’ –del poema *Ewigkeit, Eternidad* publicado en la colección *Mohn und Gedächtnis (Amapola y memoria, 1952)* – y ‘...dein’ aschenes’ Haar’ Sulamith’ –del poema *Todesfuge, Fuga de la muerte*, también publicado en *Amapola y memoria*–, del poeta germano-francés aunque de origen judío rumano Paul Antschel, conocido como Paul Celan (1920-1970). Este autor, perseguido por su condición religiosa durante la ocupación nazi, un yugo bajo el que fueron asesinados varios miembros de su familia y por el que estuvo preso en un campo de concentración entre 1942 y 1944. Obviamente, las alusiones a la intolerancia y el rechazo que realiza el compositor en la cita anterior tienen en la biografía y la creación de Celan un ejemplo paradigmático. A pesar de su brevedad, esta alusión alcanza una dimensión ética que se suma a la estética y conceptual también evidentes en los dos poetas ya comentados<sup>80</sup>.

Más adelante, será tenido en cuenta el valor estrictamente textual que alcanzan estos versos en cuanto a la complejidad e interposición de componentes semánticos en un mismo plano temporal se refiere.

### 3.5.3.2. Comentario analítico

*Maqbara* presenta una estructura dividida por la intervención de un almuédano que recita a lo largo de dos extensos pasajes los textos de Adonis ‘El extravío’ y la segunda de las ‘Dos canciones para la muerte’, de su libro *Canciones*

---

<sup>80</sup> Para una amplia y completa revisión en castellano de la obra de Celan puede hacerse referencia a la edición de sus *Obras Completas*, con prólogo de Carlos Ortega y traducción de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta, 2000, que ha alcanzado en 2009 su sexta edición; para su biografía, el texto de John Felstiner, *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*, traducción de Carlos Martín y Carmen González, Madrid, Trotta, 2002, entre otros.

de *Mihyar el de Damasco*, publicadas en 1961<sup>81</sup>: cantados de forma estrófica, el primero se desenvuelve en torno a un centro cadencial sobre *re* (cc. 112-117) y el segundo lo hace sobre *do* (cc. 140-159).

Este ‘planto’<sup>82</sup>, como lo denomina el autor, que alude a la raíz árabe del título, *maqr* –tumba–, se encuentra constituido por un primer bloque –cc. 1-76– erigido sobre un primer objeto sonoro en el que deben distinguirse tres motivos fundamentales:

- un primero definido en la percusión a través de trémolos en *timpani* y *fregare* en el resto de instrumentos distribuidos entre cuatro percusionistas. Esta técnica *fregare* imprime ruido al material sonoro, ya que, aunque escrita con una dinámica muy suave, *ppp*, contribuye a la sensación de un sonido vacío silencioso, aunque presente.

- un segundo determinado por un *cluster* en registro superagudo, en la derecha, e hipergrave, en la izquierda, en el órgano. Este motivo es el que decide la altura percibida en este primer objeto sonoro, aunque obviamente no de forma precisa: el *cluster* –bloque sonoro en el que se cubre un amplio racimo de notas a la vez; por ello, se percibe en este primer instante de la pieza un espacio o un volumen muy amplio, definido por este *cluster* grave –muy cercano al propio sonido indefinido de la emisión de aire–, mientras que el agudo propone una altura cercana también a lo inaudible, todo ello acentuado por una dinámica compartida con el motivo anterior en *ppp*.

- un tercero definido por un *la*<sub>2</sub> en el piano, en ‘corde coperte’, acompañado por cuatro de los contrabajos en *pizzicato* en la misma altura y otros dos que realizan también *pizzicato* pero en *si*<sub>2</sub>. Este motivo alcanza una presencia mayor en este primer objeto puesto que debe interpretarse con *ff*, aunque es el *cluster* agudo del órgano el que persiste durante 14 s., como indica el compositor, definiendo así un material de pulso y respuesta que se repite en dos ocasiones y alternado con un silencio de 9 y 7 seg., respectivamente.

A estos tres motivos deben sumarse, en segunda instancia:

<sup>81</sup> Y consultadas por el autor en la edición castellana antes citada.

<sup>82</sup> El planto es un género poético y musical utilizado para expresar la desolación y lamentarse por la desaparición de alguien cercano y alcanza una evolución propia durante la alta edad media. Existen muestras de distinto origen geográfico pero vinculadas fundamentalmente al ámbito popular, como el denominado *planh* trovadoresco o el *planctus* latino, véase Artl Wulf, ‘À propos des notations pragmatiques: le cas du codex Las Huelgas - remarques générales et observations particulières’, *Revista de Musicología*, 13/2 (1990), pp. 401-420.

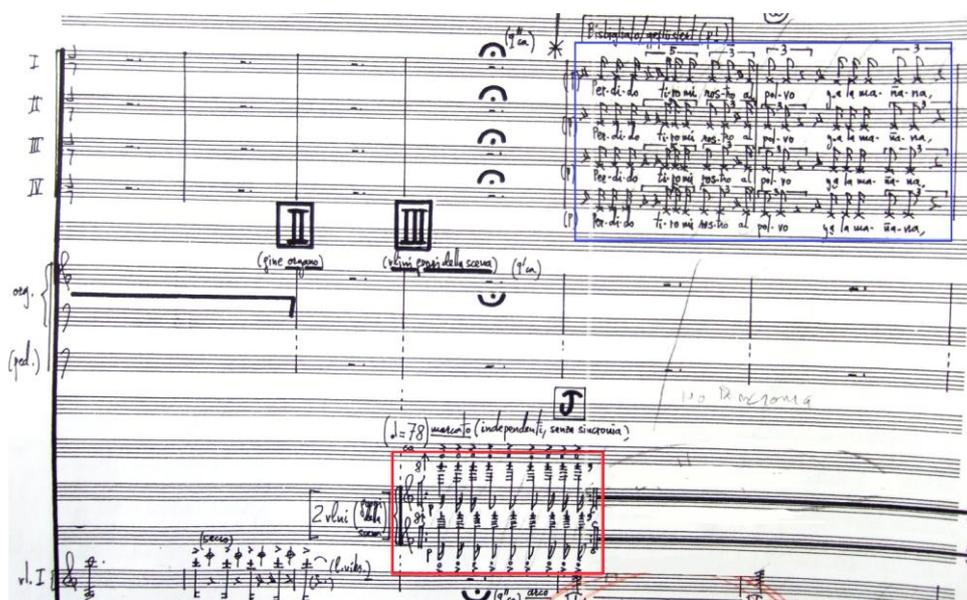
- (d), aire solo realizado por flautas segunda y tercera y por las cuatro trompas; este motivo guarda una estrecha relación con el *fregare* de la percusión, puesto que también incide en aquel ruido blanco cercano al silencio.

- dos objetos más que se derivan de (a) y (b) aunque alcanzan identidad propia: (e), construido sobre dos violines que deben situarse ‘fuori della scena’ y que realizan un *la*<sub>7</sub> y un armónico artificial que da como resultado también un *la* aunque ligeramente alterado descendentemente, a partir del c. 5; (f), un elemento que surge del viento metal, ya en los cc. 26 y ss., y que otorga un contraste rítmico y dinámico al estatismo que caracteriza al evento sonoro primero, variado sutilmente, que abre la pieza.

Este evento se define como un bloque sonoro inestable, acentuado por el ruido de aire solo, tanto en el *cluster* grave del órgano como en el viento madera, aunque sólido a la vez, puesto que se repite creando una referencia auditiva ineludible. Debemos situarnos algo más adelante, ya en el c. 43, para advertir una modificación de este bloque, un cambio protagonizado por el órgano, que asume el germen anular de un mensaje en código morse, SOS –tres pulsos cortos, tres largos, tres cortos– que inundará parte de la orquesta y que trae consigo la condensación progresiva del material hacia la conclusión de esta primera sección (cc. 69 a 76), donde tuba y trombón realizan el motivo Morse a distintas alturas, algo que contrasta con el *la* heterofónico general que hace sonar toda la orquesta y que aumenta su dinámica progresivamente hasta el c. 76, donde desaparece, tras alcanzar una primera crisis en el compás anterior, dejando lugar al órgano, que adquiere de nuevo un papel decisivo en las transiciones entre pasajes de la pieza.

El segundo gran bloque de la pieza comienza por un lado con un nuevo germen anular, sobre el mensaje de SOS en código Morse antes ya utilizado, en aquellos dos violines que debían situarse fuera de la escena y en un registro superagudo –en recuadro rojo en la imagen de más abajo; por otro, con (a) –*fregare* percusivo–, que ahora afecta al resto de violines a través del uso de *tonlos* y a violonchelos y contrabajos; en tercer lugar aunque quizás de forma más relevante, con el recitado del comienzo del poema “El extravío”, de Adonis, que deben realizar los cuatro percussionistas: “Perdido, tiro mi rostro al polvo / y a la mañana”. Ellos mismos deben alternar este recitado poético, *bisbigliato* y *piano*, con un frotar de piedras de distinto registro, algo que otorga una sonoridad primitiva al resultado

poético –que en ese momento se construye sobre el verso ‘lo arrojo a la locura’, en recuadro azul en la imagen– y musical, finalmente.



*Maqbara*, cc. 80 y ss., percusión, órgano y violines primeros

Este recitado por parte de algunos de los miembros de la plantilla orquestal alcanza un uso muy característico en la producción de Sánchez-Verdú. De hecho, y limitándonos a las piezas que han formado parte de las analizadas: lo que en *Alqibla* eran jarchas mozárabes

Tanto amare tanto amare  
 habib tanto amare  
 enfermeron olios nidios  
 e dolen tan male

en *Rosa de Alquimia* es precisamente el poema homónimo de Adonis aunque recreado sobre la personalidad individual de cada intérprete, que debe anteponer el pronombre “yo”, “en la lengua correspondiente de cada intérprete”<sup>83</sup>, y su propio nombre, antes de recitarlo, que susurrado *calmo e sempre ppp* aparece en el c. 60 en la sección de viento de la orquesta. El ‘viaje del cuerpo en el cuerpo mismo, por sus venas y tendones, por las infinitas órbitas de la mirada’<sup>84</sup> toma carnalidad así a través de la voz de cada músico.

<sup>83</sup> Como indica el autor en la página 10 de la partitura, *Rosa de Alquimia*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel KG, 2005.

<sup>84</sup> Como afirma F. Arbós en el Prólogo de *Libro de las huidas y mudanzas...*, op.cit., p. 13.

Ya en *Maqbara*, el recitado del texto de Adonis continúa (cc. 90 y ss.) acompañado por el mensaje codificado de ayuda, ejecutado por el órgano y los dos violines y amplificado en el resultado sonoro por versos Omar Jayyam y dos palabras aisladas que devienen clave en su sintaxis poética: *abadan* –nunca– y *adamun* –nada. A lo largo de los cc. 97 y ss., la complejidad de niveles de lectura, con el texto de Jayyam, el de Adonis, el motivo (c) en el piano y el recuerdo del mensaje en Morse, es considerable.

*Maqbara*, cc. 94 y ss., plantilla completa

A este edificio musical y poético que poco a poco se ha ido construyendo, se suma la primera intervención del almuédano, que aparece ya en los cc. 112 y ss. Marcel Pérès, único intérprete que ha utilizado Sánchez-Verdú para la salmodia árabe, retoma los versos de Adonis, a los que otorga el carácter ritual y místico de su recitado, obviamente en lengua árabe<sup>85</sup>.

La orquestación, por otro lado, desarrolla varios procesos ya vistos con anterioridad que alcanzan en este momento una significación relevante y que permiten dibujar una esfera estilística en la creación de Sánchez-Verdú: así ocurre en primer lugar con la secuenciación anular que protagoniza el órgano primero como latido constante y, más tarde, como transmisor del mensaje de alerta ya reconocido en momentos anteriores.

Desde el punto de vista creativo y antes de continuar con otros aspectos estilísticos del compositor andaluz, es necesario destacar que el uso de estos gestos anulares tiene antecedentes que nos podrían conducir a la producción de otros compositores que lo preceden cronológicamente. Entre ellos y de forma notable se encuentra Cristóbal Halffter, absoluto referente para Sánchez-Verdú<sup>86</sup>. En el caso del compositor de la generación del 51, como afirma Germán Gan,

“Frente a la melancolía y añoranza que presiden la reminiscencia, la repetición no es pura re-presentación de lo sucedido sino vislumbre de su pervivencia y apertura a sus consecuencias ulteriores:

‘...aquello de lo que uno tiene reminiscencia ya ha acontecido; es una repetición hacia atrás; la repetición propiamente dicha es, por el contrario, un recordarse hacia adelante’<sup>87</sup>

Del mismo modo que el instante sonoro no puede interpretarse, para Halffter, sino teleológicamente a partir de su imbricación en un decurso temporal que lo dota de origen (pasado) y fin (futuro) dentro de la inexorable flecha del tiempo (...)”<sup>88</sup>

Esta concepción teleológica de la repetición en la poética halffteriana, influida considerablemente por la delimitación filosófica que del término realiza

<sup>85</sup> Sería objeto de discusión la elección de este intérprete, de origen francés, que ha otorgado cierto ‘color’ arabizante a sus versiones de prácticas polifónicas primitivas.

<sup>86</sup> Como ha quedado explícito en el perfil biográfico anotado anteriormente.

<sup>87</sup> Søren Kierkegaard, *La repetición, In vino veritas. La repetición*, ed. D. G. Rivero, Madrid, Guadarrama, [1955] 1977, p. 3.

<sup>88</sup> Germán Gan Quesada, *Cristóbal Halffter*, op. cit., p. 193.

Søren Kierkegaard<sup>89</sup> y visible en piezas como *Endechas para una reina de España* (1994), no agota las posibilidades que alcanza dicho recurso en la obra del compositor andaluz, como veremos más adelante en la sección dedicada al estudio de sus parámetros creativos.

Si volvemos a la definición de la esfera estilística que la orquestación desarrollaba en estos momentos de *Maqbara* es también relevante aludir, en segundo lugar, al coral *sostenuto* de la sección de cuerdas; y, finalmente, en tercero, al canto de la flauta, *come un Nēi*, que sirve de contrapunto ancestral al carácter vocal del almuédano, algo que ya ocurría en *Alqibla* y de forma especialmente significativa en *Rosa de Alquimia*; en esta última precisamente cohabitan en un mismo instante el poema homónimo de Adonis, recitado en castellano por parte de los intérpretes de la orquesta; la melodía cantada por el almuédano con el mismo texto del poeta sirio, aunque en árabe, el contracanto de la flauta ‘come un nei’ y el mensaje de ayuda en Morse en el órgano, aunque ampliado proporcionalmente en sus duraciones (cc. 109 y ss.).

Sin duda, las implicaciones musicales pero también poéticas, en una lectura algo más trascendente, de un pasaje orquestal que deviene complejo multidisciplinar, son amplísimas. Obviamente, serán debidamente desarrolladas al finalizar la exposición del análisis sistemático realizado.

Esta intervención desata un viaje hacia la segunda crisis orquestal, un unísono absoluto en *fffff* –cc. 141 y ss.– que sólo a través de un nuevo latido de percusión deja lugar a la intervención del viento de la plantilla orquestal, *ossia Coro, bisbigliato lontanissimo ppp*; aquí aparece el canto epicúreo de Jayyam a través de versos de sus poemas n° 20, 47, 64 y 139<sup>90</sup>, entre otros, y el segundo de los poemas antes anotados de Adonis, de nuevo en la voz del almuédano. En la segunda intervención del texto, el órgano retoma su papel dramático a través del latido *come un cuore*, mientras que la percusión reincide en sonoridades primitivas, tales como la utilización de piedras –ya observadas en *Alqibla*– y de instrumentos de tradición no occidental como el djembé, membranófono de origen africano. La atracción por un material sonoro rudo, orgánico e instintivo subraya lo que el propio compositor afirmaba en la leyenda antes citada en cuanto a su esencia

---

<sup>89</sup> Como puede observarse en la cita que ofrece el propio Gan Quesada dentro de la referencia a su tesis doctoral que acaba de realizarse.

<sup>90</sup> Según la edición de Hedayat, *Robaiyyat...*, op. cit.

primigenia, a favor de un trabajo tímbrico que perfila un objeto musical con multitud de matices y rugosidades, lo que exige una escucha detenida en la que deben también existir parámetros analíticos cercanos a los que se mantendrían en la apreciación de un relieve de planos ilimitados, más allá de la más convencional armónica y melódica.

Una nueva alusión a Jayyam, a través de la fórmula *abadan-adamun*, da pie a la conclusión de la pieza: en ella se diluye el material sonoro de forma progresiva hacia el silencio a través de la repetición de un pulso orgánico percusivo que desaparece en *diminuendo* hasta *tacet*, un soplo de aire solo en todos los instrumentos de viento y *tonlos* en el conjunto de las cuerdas; las únicas alturas que se perciben son un *sic. sobreagudo* de aquellos dos violines que permanecen fuera de la escena y *cluster* en el órgano, gestos que resultan mínimos por su dinámica *mezzopiano* pero que obtienen una relevancia absoluta en el momento final donde la pieza literalmente expira, ya que aquellos pulsos orgánicos dejan de existir.

*Maqbara*, final, sección de cuerda

La sencillez estructural de *Maqbara*, definida por las dos intervenciones del almuédano, muestra la asunción de un pensamiento cada vez más preciso en cuanto a la concepción de distintos órdenes lingüísticos. La lógica constructiva de esta pieza concluye un proceso iniciado dos años antes con *Alqibla* e incide por otro

lado en una actitud poética y compositiva cuyo estudio me dispongo a exponer a continuación. El análisis sistemático realizado, descriptivo en su metodología pero integrador de los diversos niveles disciplinares que confluyen en él, servirá como telón sobre el que proyectar el proceso estético, y por ende especulativo, que ha resultado ser esta tesis doctoral. Las sombras que pueden observarse en este telón provienen sin duda de una luz anterior, una luz poética que impulsa cada acción compositiva hacia la conformación de un lenguaje artístico propio.

#### **3.5.4. *Ahmar-Aswad* (2000-2001)**

En último lugar, ha sido escogida *Ahmar-Aswad*. Escrita entre 2000 y 2001, para orquesta sinfónica, y estrenada el 31 de enero de 2002 por la Orquesta Filarmónica de Málaga, bajo la dirección de Pascual Osa, a raíz del encargo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en el marco del XVº Ciclo de Música Contemporánea de Málaga, forma parte como última pieza de *Kitab al-alwan* (*Libro de los colores*), junto a *Istikhbar*, *Abyad-Kamoon* y *Taqsim*, todas ellas compuestas entre 2000 y 2005. Como puede observarse, el vínculo con la expresión plástica es evidente y se encuentra afirmado de hecho por el autor, que admite la influencia en su planteamiento creativo de de la obra de Pablo Palazuelo y Paul Klee:

“*Kitab al-alwan* está formado por cuatro obras en las que se desarrollan materiales relacionados con las artes plásticas (Klee y Palazuelo, de forma destacada), presentando determinadas formas de sinestesia en relación con los colores, las texturas, las densidades y las estructuras y procesos puestos en juego. (...) *Ahmar-aswad* significa en árabe rojo-negro. La pieza desarrolla estos dos colores y materiales (de forma sinestésica) cruzándose y entrelazándose como en un diseño de lacería, como en diferentes tipos de ornamentación de tipo geométrico del arte islámico. (...) El trabajo pictórico de Pablo Palazuelo ha sido también de una enorme importancia en mis composiciones desde hace unos años”<sup>91</sup>

*Ahmar-Aswad* presenta una estructura dividida en tres secciones: en la primera de ellas (cc. 1-49) se muestra por un lado el material melódico sobre el que

---

<sup>91</sup> José María Sánchez-Verdú, *Ahmar-Aswad*, nota editorial, Barcelona, Tritó, 2005, p. 3.

se construirá la pieza. Este material está compuesto por dos alturas, fundamentalmente: *sol* identificado con el rojo, y *do*, con el negro (cc. 1-49) —en una asociación sinestésica propuesta por el propio compositor<sup>92</sup>— así como por su entorno más próximo, esto es, desde su mínima distorsión a través del uso de cuartos de tono hasta la aparición de distancias interválicas de tercera, algo que no llega en ningún momento a difuminar la bipolaridad de alturas que la obra pone en juego.

Sobre el proceso de percepción sinestésico entendido desde una teoría epistemológica del conocimiento, poco tiene que ver con el estudio de la convergencia interdisciplinar que aquí se plantea. Si entendemos la sinestesia ‘as occurring when stimulation of one sensory modality automatically triggers a perception in a second modality, in the absence of any direct stimulation to this second modality’<sup>93</sup>, no meramente como analogía sino como respuesta sensorial efectiva, debe asumirse como convencional la asociación a la que el propio Sánchez-Verdú alude. Así, ‘... coloured-hearing synaesthesia is by far the most common form’<sup>94</sup>; es interesante consultar lo expuesto por Lawrence E. Marks:

“... the associations between color and sound are often regular, systematic and consistent from one person to another. Rather than displaying merely some odd, fortuitous associations, these universal synesthetic experiences reflect important cognitive properties that in several respects are common to normal people as well as to synesthetes”<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Asociación difícilmente contrastable y alejada de la intención analítica de este trabajo; hay que dejar patente, no obstante, que esta relación sinestésica es también aludida por el compositor en su *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (2002-2003), para ser interpretada junto con el film homónimo de Murnau. Como afirma María de Arcos, “Por lo que se refiere a las asociaciones de orden sinestésico, éstas no sólo se originan con los personajes, sino que abarcan otros muchos aspectos, como los diferentes tintados de la película, los juegos de luces y sombras tan caros a la estética expresionista o algunos conceptos presentes en el film (la muerte, el mal, la naturaleza) que tienen como respuesta notas determinadas, densidades, timbres u orquestaciones”, María de Arcos, ‘Nosferatu...’, op.cit., p. 52..

<sup>93</sup> John E. Harrison y Simon Baron-Cohen, ‘Synaesthesia: an Introduction’, John E. Harrison y Simon Baron-Cohen (eds.), *Synaesthesia. Classic and contemporary readings*, Cambridge (Mass.), Blackwell Publishers, 1997, pp. 3-16, p. 3.

<sup>94</sup> *Ibíd.*

<sup>95</sup> ‘On colored-hearing synesthesia: cross-modal translations of sensory dimensions’, John E. Harrison y Simon Baron-Cohen (eds.), *Synaesthesia*, op. cit., pp. 49-97, p. 50. Existen otras referencias y definiciones de la sinestesia que ahondan en sus características más claras: ‘Synesthetic percepts are neither a conventional perception nor an image. They posse a curious spatial extension and dynamism, and are involuntary, automatic, and consistent over time’, en Richard E. Cytowic, *Synaesthesia: a union of the senses*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002, p. 2. Para profundizar en las consideraciones neurobiológicas y psicológicas que confluyen en la determinación diagnosticada de un sinesteta, puede consultarse Matej Hochel, *Synaesthesia: Senses*

Si continuamos con el análisis de la pieza, esta primera sección muestra también aquellos objetos sonoros que serán utilizados como pilares discursivos en el devenir narrativo de la composición. Como ya se ha visto en su aplicación al análisis de la creación de Mauricio Sotelo, el objeto será asumido en su significación alusiva al gesto musical, gesto que adquiere un peso específico estructural. En este caso, el objeto puede venir definido de distintas formas; éstas serán debidamente advertidas a lo largo de la exposición del análisis realizado.

*Ahmar-Aswad*, inicio, percusión, y sección de cuerdas

Así, esta primera sección muestra inicialmente los objetos que serán utilizados como pilares en el posterior discurso musical: este primer objeto ofrece ya dos tipologías sonoras características: con negra a 58 y en primer lugar, la altura definida de *sol* –ahmar– realizada por los timbales –apoyados por la gran caja–, a

---

*without Borders*, tesis defendida en la Universidad de Granada en 2008 y publicada ese mismo año por la editorial de dicha Universidad. A pesar de la concreción de estos estudios, se ha efectuado un proceso de metonimia por el que ha comenzado a denominarse sinestésico al proceso estético de la correspondencia de las artes, sobre todo en estudios que analizan la creación poética de mediados y finales del siglo XIX, con Baudelaire y Rimbaud y sus asociaciones poético-sinestésicas, en aras de la estética sustancial interdisciplinar.

los que se suma el segundo grupo de violas, cellos y contrabajos. La altura inicial de *sol* aparece ya inestabilizada por el cuarto de tono descendente en la primera sección de violas. Cada una de las técnicas de ataque y ejecución que conforman el primer objeto conforman un segundo material sonoro que Sánchez-Verdú modelará y utilizará a lo largo de la pieza otorgándole así un peso estructural relevante: el *pizzicato* en la primera sección de violas (c.1) será decisivo en el comienzo de la segunda sección de la pieza (c. 56) donde se amplía, con *vibratissimo*, a los cellos y contrabajos, y también hacia el final de la misma (cc.149 y ss.); aquí viola y cellos ‘a solo’ definen el resultado sonoro. De igual forma, el trémolo que desarrollan las cuerdas graves es también expandido al *fregare de* la percusión, *coprire* de violines y violas (c. 2) y *espirare-inspirare* de flautas y trompas (c. 3), en una clara fragmentación del primer objeto hacia gestos que se inscriben en el espectro sonoro del ruido y el viento, algo que denominaré de forma autónoma (1a), puesto que serán más adelante claves estructurales en sí mismos. Esta fragmentación es subrayada por los acentos de arco del chelo solo (c. 2, 1b), componente que será también referencial en el discurso musical. Este primer objeto sonoro finaliza en un silencio de unos cinco segundos aproximadamente (c. 3), roto sólo de forma mínima por un armónico artificial del chelista y el trémolo, también armónico, de los contrabajos y de la percusión, todo ello en *p* o *pp*. La resolución del primer objeto ahonda en el carácter estático y calmo del sonido propuesto inicialmente, carácter subrayado por su repetición (cc. 4 y 5) a través de estos golpes de arco y del *coprire* en cuerdas y *fregare* en percusión.

La direccionalidad que otorga el motivo rítmico de los golpes de arco nos guía en un camino inexorable hacia el color negro, *do –aswad–* (cc. 8 y 9), presentado por un violín solo en registro superagudo (*do* 6), apoyado en contrabajos con *pizzicato* en el grave (*do*<sub>2</sub><sup>96</sup>).

---

<sup>96</sup> Recordemos que el sonido real en el contrabajo es una octava más grave de la altura escrita.

*Ahmar-Aswad*, cc. 8 y ss. sección de cuerdas

Esta nueva nota es el segundo y último elemento en la dialéctica de alturas que se propone; aunque a lo largo de la pieza se definan círculos más amplios, serán estos dos polos de *sol* –que se mostrará siempre de forma difuminada a través de un trabajo tímbrico tamizado– y *do* –que aparecerá de forma sólida e inequívoca– los que sustenten los procesos cadenciales más relevantes y los que se tomarán, en el plano perceptivo, como referencia melódica y estructural precisa.

En los primeros instantes de *Ahmar-Aswad* (cc. 1-17) se presenta todo el material melódico y el germen de la amplia paleta tímbrica que serán puestos en juego a lo largo de la pieza. De esta forma, no se teme denominarlo por ahora, exposición, puesto que finaliza además con un silencio de casi cinco segundos que lo delimita y diferencia de forma precisa de la posterior reanudación del caudal sonoro.

El caudal sufrirá una densificación progresiva que comienza a notarse ya en los cc. 27 y ss. a través de un uso directo del viento metal, sección de la plantilla que hasta este momento había sido empleada exclusivamente como conductores de aire. Esta concepción instrumental otorga la organicidad que antes ha sido anunciada.

La densificación continuará acentuándose hasta el final de esta primera sección (cc. 35-49), momento en que la saturación tímbrica es absoluta, algo que no implica sin embargo mayor confusión o diversidad de alturas. Antes al contrario, siguen siendo los entornos cercanos de *sol* y *do* los que definen el diálogo melódico hasta la imposición provisional de *do*, nota que acoge toda la orquesta en un *sforzando* en *fff* intuído ya desde el compás 35.

Comienza la segunda sección (cc. 50-107) en la que, como antes se decía, el material melódico inicial se ve expuesto a un proceso de difuminación, de *sfumato* tímbrico, en el que se mantiene sin embargo la alusión sonora a los materiales inicialmente expuestos, por lo que no llega a quebrarse la continuidad del devenir sonoro. En este momento, la paleta de timbres alcanza una riqueza más amplia tanto por la profusión de ataques instrumentales diversos, asimismo ya anunciados al comienzo, como por la intervención clara y firme de la plantilla de viento, con una notabilísima presencia en la segunda mitad de la sección.

The image shows a musical score for strings, measures 47-49. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score features several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *fff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando). There are also markings for *tremolo* and *pizz. Bartók* (pizzicato in the style of Bartók). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 48 and the second system starting at measure 49. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense and complex, reflecting the 'saturación tímbrica' mentioned in the text.

Ahmar-Aswad, cc. 47-49, sección de cuerdas



Ahmar-Aswad, cc. 50-52, sección de cuerdas

De esta forma y tras el *sforzando* orquestal que dejamos al final de la primera, comienza la segunda sección con un contraste absoluto –o quizás no tan radicalmente distinto. En primer lugar, deben advertirse las indicaciones dinámicas, que se mueven entre *mf* y *ffff*, un ámbito idéntico al abandonado, con la excepción del *piano* inicial en violines, violas y celos; en segundo lugar, y con un peso decisivo en el color sonoro, el material tímbrico, *solo aria* en los vientos, *fregare* en la percusión y *tonlos* en las cuerdas: la orquesta debe ‘respirar’ tras una primera saturación que demarcaba el discurso musical. Este gesto orgánico incide de nuevo en la naturalidad con la que fluye el caudal sonoro; en tercer lugar, los propios gestos utilizados: todos estaban incluidos ya en aquel primer objeto sonoro del comienzo de la pieza –antes anotado. El peso estructural que adquieren por tanto estos gestos y ataques instrumentales es obvio e indican la prefiguración formal de la composición. Cuando en el ámbito estético percibimos cierta organicidad –entendida como proceso que avanza de forma natural, armónica y ordenada– debemos preguntarnos cómo consigue construirse un discurrir musical armónico. Es aquí donde interviene el análisis poiético o pre-creativo, la *notion de vouloir*, que está siendo aludida a lo largo de este trabajo.

Si volvemos la mirada a la partitura, debe notarse un acercamiento gradual del timbre orquestal al silencio: primero concebido como cesura estructural, más convencional, ampliamente utilizada durante la primera sección (cc. 3 y 5, 14 y 17), el silencio es ahora cercado por un planteamiento instrumental que lo glosa, es

decir, que se acerca a él íntimamente por medio de estas técnicas ya comentadas. Sólo la cuerda aporta un sonido real aunque inestabilizado por el uso de cuartos de tono, en torno a *sol* (cc.56 y ss.) y el *pizzicato vibratissimo* en la sección grave.

Sin embargo, este respiro inicial, pronto dará paso al viaje de las cuerdas hasta el *ffff* de los cc. 66 y ss., en los que se desarrolla una pequeña sección de *glissandi*, sólo acompañado por el viento madera en los cc.66 y 67 y cc.71-73. Finalizaría aquí (c. 77) en *pp*, con *sol* en armónicos de los contrabajos como altura identitaria, un primer bloque de esta segunda sección, de nuevo direccionalizada por la sección de cuerdas fundamentalmente. Esta división *inter sectiones* responde al propio devenir del discurso sonoro, que ahora se introduce en la conducción hacia el segundo respiro orgánico de la pieza.

El segundo bloque (cc.78-108) comienza, así, con golpes de arco en *sol* armónico en los contrabajos, acentos de arco que viajan de los chelos a los violines segundos y de ahí a los primeros. Este golpe de arco alude de nuevo a los ya utilizados al comienzo de la partitura lo que los convierte en un punto de unión formal y narrativa. La sección de viento ofrece seguidamente el motivo que se convertirá en rasgo sonoro característico de este segundo bloque: una cascada (cc.85-95) de saltos interválicos de cuarta y quinta que descansan primero sobre *re*, altura obviamente relacionable con *sol*, color esencial de esta pieza, y después sobre *do#*, altura que mantiene la tensión hacia el polo tonal de *sol*. Este instante presenta como decía un segundo respiro orgánico: no puede hablarse de clímax estructural puesto que precisamente la organicidad del discurso musical evita puntos climáticos concretos ya que son diluidos rápidamente en el continuo fluir sonoro. Es en este sentido, de nuevo, en el que percibimos la continuidad musical, sin cesuras.

De hecho, este segundo respiro es rápidamente disuelto en un pasaje final de esta segunda sección (cc.96-108), definido por los ataques del viento metal, que ha abandonado ya la cascada para acentuar definitivamente *re* en un trémolo *staccato*. A su vez, las cuerdas mudan también su intervención: de las notas tenidas sobre *sol*, lo que sigue manteniendo la atracción polar hacia este color, se observa ahora un uso reiterativo de *pizzicati*, que desde el c. 94 adquieren progresivo protagonismo hasta su asunción total en la sección final de la pieza. Frente a la continuidad del flujo sonoro de las dos secciones anteriores, estos *pizzicati* introducen la fragmentación y lo inestable, que será rasgo característico de la tercera y última sección.

The image shows a musical score for strings, consisting of three systems of staves. The first system has two staves, the second has three, and the third has two. The music is in 3/4 time. Red boxes highlight specific notes: in the first system, two notes in the first staff; in the second system, two notes in the first staff; and in the third system, two notes in the first staff. Dynamics include *mf* and *f*.

*Ahmar-Aswad*, cc. 112 y ss., sección de cuerdas

La tercera sección –cc. 108-148– ofrece una textura fragmentada, inestable y aleatoria. Como se decía, el motivo de *pizzicati* es aquí utilizado de forma reiterada y acentúa esta sensación de inestabilidad, enfrentada con los golpes de la percusión. El sonido característico será el *pizzicato* con resonancia, bien en *glissando* bien en *vibrato*. Este material será decisivo hasta el c. 135, en el que el viento madera comienza un camino de densificación progresiva que afectará a toda la plantilla ya en los cc.139-148 –esta división es evidente por la cesura del c. 138, una breve cesura sólo rota por cuatro violines primeros que continúan en *f*. En estos compases, la cuerda aparece muy dividida, con *pizzicati* fundamentalmente aunque también con armónicos, acompañada de un juego de viento en trompas y flautas que realizan trémolos y notas tenidas mínimamente.

ca. 1'

Fl. 1 *p* *mp* *p* senza dim., senza rit.; finale subito

Fl. 2 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Ob. 1-2 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Cl. 1-2 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Fg. 1-2 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Cor. 1 *mf* *mp* senza dim., senza rit.; finale subito

Cor. 2-4 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Tr. 1-2 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Tbn. 1-2 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Timp. *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Perc. 1 *pp* senza dim., senza rit.; finale subito

Perc. 2 *pp* senza dim., senza rit.; finale subito

ca. 1' tutti senza dim., senza rit.; finale subito

V. solo *p* *mp* senza dim., senza rit.; finale subito

V. I *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

V. II *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Va. sola *mf* senza dim., senza rit.; finale subito

Ve. *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Vc. solo *mf* *ff* *mf* senza dim., senza rit.; finale subito

Vc. *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal

Cb. 1 solo *mf* *p* *p* senza dim., senza rit.; finale subito

Cb. 2 solo *mp* *mf* senza dim., senza rit.; finale subito

Cb. 3-6 *ppp* AHMAR-ASWAD pronunzia in inglese / Aussprache auf Englisch: [ákhmar áswád]  bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal



*Ahmar-Aswad, final*

La conclusión de la pieza, sus segundos finales, obtiene relevancia por sí misma, puesto que integra varios gestos que extractan aquellos rasgos característicos tanto de *Ahmar-Aswad* como de otras piezas escritas en el marco cronológico establecido, es decir, entre 1998 y 2003: el recitado del propio título de la pieza, *Ahmar-Aswad*, por la mayor parte de la plantilla orquestal, el *si*

sobreagudo, recuerdo del mismo sonido utilizado en *Rosa de Alquimia* o las alturas que desarrollan la dialéctica del discurso, *sol* y *do*, entre otros, que serán comentados en el epígrafe 3.6.1.4., ‘Duración’ en la creación de Sánchez-Verdú. El desenlace de *Ahmar-Aswad*, quizás abierto en cuanto a la percepción por parte del oyente de un evento no conclusivo, describe de forma sintética el juego discursivo desarrollado a lo largo de la pieza, a través tanto de las alturas como de los objetos sonoros que intervienen en él.

La dialéctica discursiva que el compositor afronta en *Ahmar-Aswad*, última pieza de las propuestas para este estudio, tiene una íntima relación con la propia concepción general de la pieza: un constante juego de colores tímbricos que “de forma sinestésica”, como afirma el propio autor en el texto introductorio, construyen un lenguaje sencillo en lo estructural pero de gran complejidad textural.

De esta forma, la pieza aparece definida por dos materiales, esencialmente. Por un lado se encuentran las alturas definidas anteriormente y enmarcadas en un entorno interválico muy reducido, con lo que la sonoridad se mantiene en una bipolaridad que no puede ser asumida como tonal, puesto que no existen procesos que puedan identificarse con esta técnica creativa, pero que sí ofrece una atracción hacia las notas *sol* y *do*, gracias a una reiteración exhaustiva de estas alturas a lo largo de la pieza.

El final de esta pieza pone en evidencia un proceso compositivo que merece un estudio detenido, ya que muestra además todos los componentes vistos hasta ahora en el grupo de partituras seleccionadas para este trabajo.

### **3.5.5. *Arquitecturas de la ausencia* (2002-2003)**

Estrenada en el Auditorio Nacional de Madrid en junio de 2003 como encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea con motivo de su XXV aniversario e interpretada por el Octeto Conjunto Ibérico bajo la dirección de Elías Arizcuren –dedicatarios de la misma–, *Arquitecturas de la ausencia* supone, según el compositor, un paradigma en lo que al vínculo interdisciplinar con Pablo Palazuelo se refiere<sup>97</sup>.

---

<sup>97</sup> Así se manifestó el compositor en una entrevista personal ya reseñada en este trabajo.

Como afirma Sánchez-Verdú,

“La obra está construida en cuatro movimientos que se ejecutan sin interrupción (...). Es muy parca en su elaboración: existen continuas y variadas repeticiones de materiales, casi como una construcción basada en la geometría y la espiritualidad nacida de ella”<sup>98</sup>

Si tomamos como referencia inicial la palabra del músico, es necesario subrayar y focalizar nuestra atención desde el comienzo en las palabras geometría y espiritualidad, conceptos muy ligados a la producción del pintor madrileño, como veremos. De hecho, así continúa

“Para mí fue un trascendental encuentro conocer la obra pictórica de Pablo Palazuelo y ver sus propuestas y soluciones ante el desarrollo del material que yo llevaba tiempo buscando y casi ya recorriendo. Ese uso de la geometría, de formas laberínticas, reiteraciones de patrones, etc., crea una energía impresionante, indescriptible”<sup>99</sup>

El paralelismo que Sánchez-Verdú descubre entre su propia concepción musical y el resultado pictórico de Palazuelo queda aquí manifestado. En esta conciencia estética compartida, el compositor alude a la repetición como principal proceso de discurso pictórico y sonoro:

“En mi pieza, esa forma de articulación está cercana no sólo a esa concepción geométrica de materiales que se reiteran y varían, que vuelven a presentarse, pero han cambiado (...), sino también a la repetitio en el arte de la retórica: figuras retóricas que nacen y se generan por adición. La variación es el elemento antitético que modifica la presencia de la repetición... Energía, laberinto, peregrinación a través de la materia, repetición, silencio: son las claves de esta obra”<sup>100</sup>

La condición poética y conceptual de estas afirmaciones será retomada y analizada más adelante. Por ahora, comenzamos el comentario analítico con el que adentrarnos en las circunstancias técnicas y estructurales de esta creación.

*Arquitecturas de la ausencia* se divide efectivamente en cuatro breves movimientos entre los que no existe interrupción alguna –más allá de la exigida por

<sup>98</sup> Recogido por José L. García del Busto, ‘Arquitecturas de la ausencia...’, op.cit., p. 48. Subrayado propio.

<sup>99</sup> *Ibíd.*, subrayado propio.

<sup>100</sup> *Ibíd.*, subrayado propio.

el compositor por medio del silencio. La plantilla instrumental, ocho violonchelos, se divide en dos coros y la relación que entre ellos se establece obtendrá distintas calidades a lo largo de la pieza, como explica el compositor:

“La ausencia está presente en cada uno de los movimientos: la sombra es la ausencia de luz; el espejo y el eco son figuras, símbolos místicos, también de la ausencia; el negro es la ausencia de todo color; por último, la ausencia de todo sonido, de todo rumor, es el silencio...”<sup>101</sup>



*Arquitecturas de la ausencia, I. Elogio de la sombra, inicio, coro I*

*Elogio de la sombra*, primer movimiento, propone desde el comienzo – apreciable en la imagen superior– y en toda su sección inicial (cc.1-15) un proceso repetitivo de rápidos gestos ascendentes y descendentes sobre armónicos artificiales y naturales enmarcados entre silencios; esto provoca de un lado una acentuada fragmentación, puesto que la ausencia de sonido –entendida como ‘ausencia de luz’<sup>102</sup> – interviene de manera notoria y detiene el flujo sonoro; y del otro, la generación progresiva de un material que crece de forma orgánica –aunque interrumpida–, por medio de una reiteración variada mínimamente en cada gesto.

<sup>101</sup> *Ibíd.*

<sup>102</sup> O lo que es lo mismo, sombra, de ahí el título del movimiento, explica el compositor, en J. L. García del Busto, ‘Arquitecturas...’, op.cit., p. 48.



I. *Elogio de la sombra*, cc. 10 y ss., coros I y II

Esta organicidad quebrantada –expresión que podría ser considerada en sí misma un oxímoron, al igual que el propio discurrir de este primer movimiento– se prolonga hasta el c. 16, donde un trino *tenuto* del violonchelo 8 –en rojo en la imagen de abajo– traza una primera línea continua:



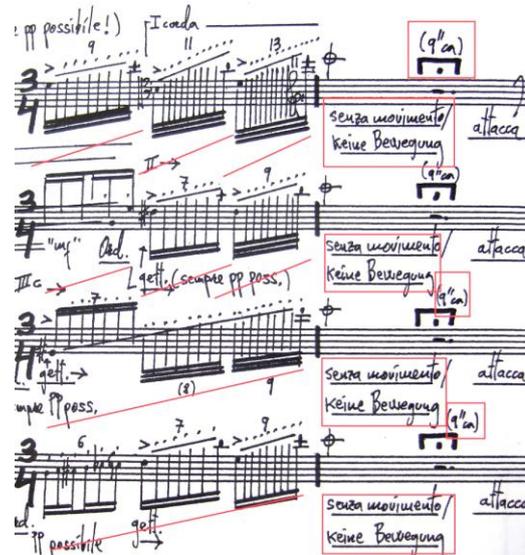
I. *Elogio de la sombra*, c. 16, violonchelo 8.

Comienza aquí la segunda sección en la que estas líneas se multiplican hasta ocupar a todo el segundo coro de violonchelos, contrapuesto al primero, que insiste en la repetición de motivos ascendentes contruidos de forma distinta a los iniciales a través de *tonlos*.



*I. Elogio de la sombra, cc. 43 y ss., octeto completo*

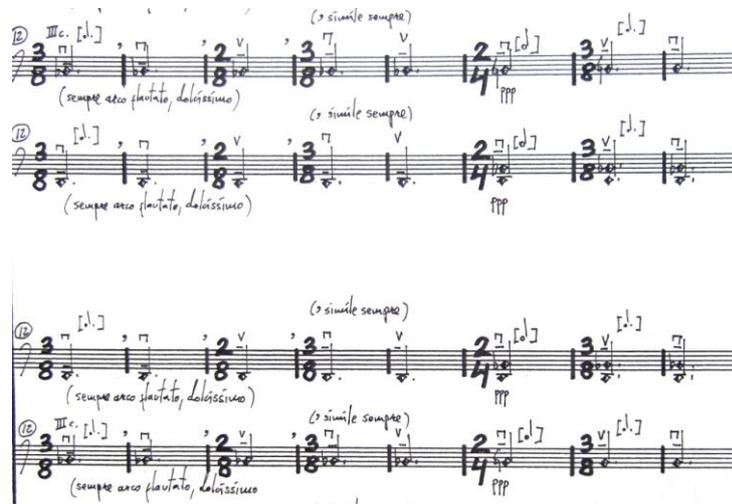
En la última sección (cc. 47-57), la plantilla completa muestra un comportamiento igual: un movimiento ascendente que concluye con silencio de 9 s. ca. 'senza movimento'<sup>103</sup>.



*I. Elogio de la sombra, final, coro I*

<sup>103</sup> Como indica el compositor, *Arquitecturas de la ausencia*, p. 16.

El segundo movimiento, titulado *Arquitectura de espejos y ecos*, propone un juego constante de acción-reacción aunque sin una distinción clara entre secciones. Ambos coros mantienen inicialmente (cc.1-27) idéntico talante:



II. *Arquitectura de espejos y ecos*, cc. 12 y ss., celos 3-4 y 5-6

Sin embargo, las voces del segundo cuarteto de celos comienzan a actuar de forma distinta a partir del c. 28 y, de manera lenta pero creciente, el proceso de reflejos y ecos se complica, primero de forma sutil –trazos en rojo y azul en la imagen–, gracias al timbre compartido de todo el conjunto:



II. *Arquitectura de espejos y ecos*, cc. 40 y ss., celos 3-4 y 5-6

Más tarde de forma obvia y tajante en el uso de *gettati* –en rojo en la imagen. Puede observarse como el segundo coro realiza este ataque justo después del coro I.



II. Arquitectura de espejos y ecos, cc. 69 y ss., chelos 3-4 y 5-6

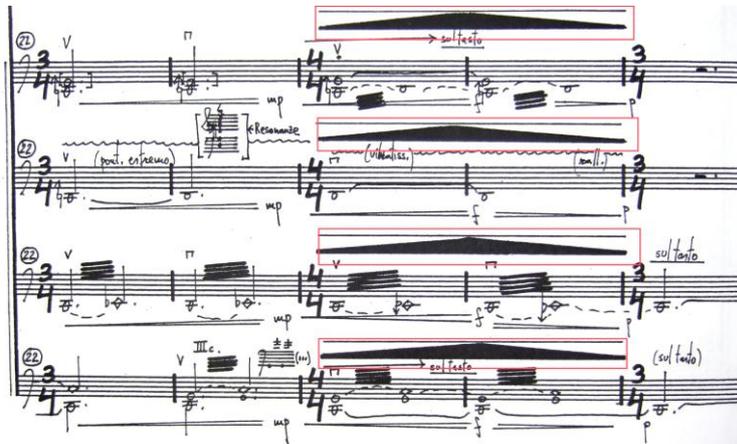
El final retoma el gesto breve del inicio de la pieza aunque en dirección descendente para concluir con un final, de nuevo de 9 s. ca. ‘senza movimento’.

*Fragmento en negro*, tercer movimiento, sí admite una clara división en dos secciones siempre en torno a la altura *do* identificada por el compositor con el color negro –color de la nota recuadrada en la ilustración de más abajo, como ya ocurriera en *Ahmar-Aswad*.

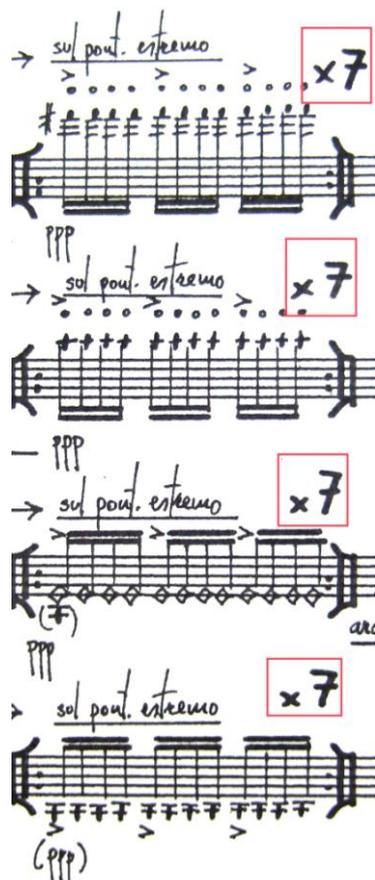


III. Fragmento en negro, inicio, coro II

La primera sección (cc. 1-50) nos ofrece un flujo continuo –aunque ‘*frammentato*’ en *pppp* –cuadrados negro y rojo, respectivamente, en la imagen– con los dos coros caminando de forma paralela sobre sonidos tenidos. Este discurrir aparece acentuado por medio de una mayor presión del ataque del arco en *fff* hasta en cinco ocasiones, en las que además la altura inicial de do se distorsiona, en un proceso que recuerda entre otros al Scelsi de *Quattro pezzi (su una sola nota)* (1959).



III. Fragmento en negro, cc. 22 y ss., coro II



Varios impulsos en *pizzicati* a partir del c. 27 anuncian un cambio drástico en el material sonoro: la segunda sección (cc. 51-73). Iniciada con *tonlos* en trémolo, pronto aparecen los golpes de arco (cc. 61 y ss.), ya vistos en las piezas anteriores y utilizados por Sánchez-Verdú desde su *Trío III*. Este motivo rítmico alcanza un uso extremado en el c. 63 de este movimiento, donde en un c. de 3/4 debe repetirse hasta en 7 ocasiones (imagen a la izquierda).

De nuevo al final, el silencio, esta vez sin indicación temporal exacta pero con la exigencia ‘arco fermo sulle corde’, que se inscribe en la dramatización del gesto interpretativo en el silencio que el compositor reclama en algunas ocasiones, como se verá en el epígrafe 3.6.1.2.

El movimiento final, *Arquitectura del silencio*, recoge varios de los gestos musicales que han protagonizado toda la pieza en un discurso prácticamente continuo en toda su extensión.



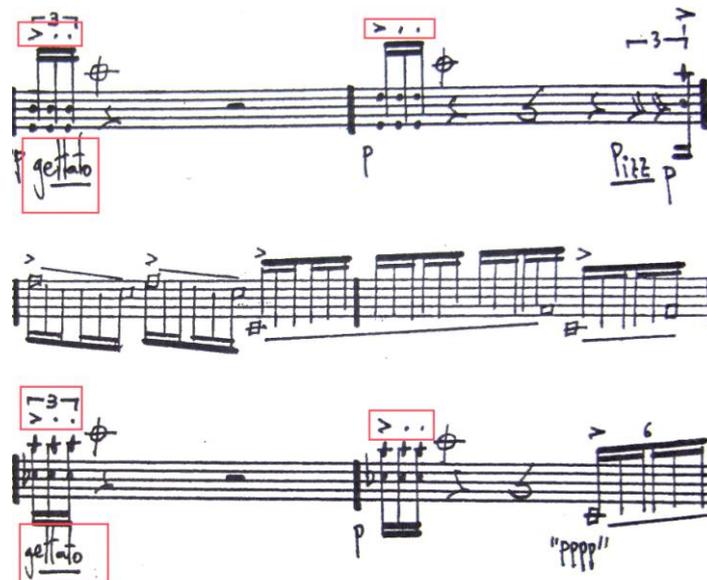
IV. *Arquitectura del silencio*, cc. 9 y ss., chelos 3-4 y 5-6

En dinámica *pppp*, los *tonlos* ascendentes del final del primer movimiento aparecen en todo el bloque inicial de este cuarto (cc.1-64), aunque en una ejecución incesante y más veloz. La linealidad contrapuesta de los dos coros en este primer bloque –líneas rojas en la imagen anterior– aparece enriquecida por la aparición de perfiles horizontales (violonchelo 4, cc. 65 y ss.).



IV. *Arquitectura del silencio*, cc. 65 y ss., coro I

Y también por el uso de *gettati* (cc. 103 y ss.), ambos objetos utilizados en el segundo movimiento.



IV. *Arquitectura del silencio*, cc. 103 y ss., coro II

La repetición alcanza ejemplos muy significativos en este cuarto movimiento (cc. 94 y ss.) –como ya sucedía en el primero; como también se recupera el juego de reflejos y ecos del segundo (cc. 109-112).

El proceso se ralentiza hacia el final –las semicorcheas, de utilización mayoritaria, son sustituidas por corcheas– cuando un impulso rítmico de tresillos

con la mano izquierda sobre las cuerdas, apagando cualquier sonido— cierra definitivamente el flujo sonoro, dando lugar al silencio:

The image shows a handwritten musical score for strings, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. Annotations in Italian and German are present, such as 'coprire le corde con m. s. / die Saiten mit der l. H. abdämpfen' and 'mezza pressione m. s. / halber Druck l. Hand'. The score is marked with 'pp' and 'pizz' (pizzicato). The time signature changes from 4/4 to 3/4. The score is annotated with 'III c.' and 'IV c.'.

IV. *Arquitectura del silencio*, final, coro II.

Precisamente por la brevedad de su extensión y la parquedad de los elementos puestos en juego, *Arquitecturas de la ausencia* nos ofrece varios rasgos que la definen como pieza clave en el proceso de adopción del planteamiento pictórico de Pablo Palazuelo. La acentuada linealidad –quebrada, continua o diagonal– y la repetición como recursos constantes en su discurso serán consideradas seguidamente características tanto del lenguaje de Sánchez-Verdú como de la identificación de estrategias creativas entre pintura y música que nos hemos propuesto analizar.

### 3.6. Consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas

Una vez expuestos los análisis sistemáticos realizados sobre estas cuatro piezas es necesario extraer las consideraciones técnicas, conceptuales y estéticas precisas con las que se establecerá de forma integral el planteamiento compositivo

de José María Sánchez-Verdú. Será con el estudio de la relación poética que puede efectivamente fijarse con Pablo Palazuelo y su propuesta plástica, que se realizará en el epígrafe 3.8., donde se completará la definición estética del compositor andaluz.

### 3.6.1. El pensamiento musical de Sánchez-Verdú desde sus textos

De las dieciséis entradas que existen a día de hoy en las referencias bibliográficas de autoría propia facilitadas en la página web del compositor<sup>104</sup>, casi la mitad son ensayos acerca de su posición y de algunos de los rasgos técnicos que definen su quehacer creativo. Debe destacarse en este momento uno de ellos, en primer lugar porque su redacción se realiza en un momento esencial para establecer el arco cronológico en el que se insertan las piezas analizadas; en segundo lugar, porque señalan de forma palmaria los rasgos que deben ser tenidos en cuenta al afrontar el estudio de Sánchez-Verdú.

El primero de ellos es ‘La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra’<sup>105</sup>; este texto fue redactado por Sánchez-Verdú durante su estancia en la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma, donde residió como compositor becado durante 1997. Aunque más adelante se valorará esta experiencia en la trayectoria biográfica y creativa de Sánchez-Verdú, debe decirse en relación con el texto que establece desde un momento tan temprano varios principios que caracterizarán la visión que el compositor obtiene de sí mismo respecto de conceptos como ‘pasado’, ‘memoria’ o ‘tradición’. Con un rigor científico notable en cuanto a la corrección del artículo, el compositor repasa, cuando no cuenta aún con treinta años, su relación con estos conceptos, la forma en que son asumidos y su relevancia en la composición actual, y en la suya propia de forma específica. La alusión a la ‘intertextualidad’,

<sup>104</sup> Lista extraída de la página web del compositor: [http://www.sanchez-verdu.com/site/JMSV/PSec\\_catgA2.asp?IDsecc=36&IDcatg=14](http://www.sanchez-verdu.com/site/JMSV/PSec_catgA2.asp?IDsecc=36&IDcatg=14), consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>105</sup> En *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma*, Roma, Academia de España, 1997 (pp. 26-29). En este mismo boletín aparecen textos de los compositores José Manuel López López y Juan Manuel Artero.

“muestra de un interés por integrar elementos de la tradición en la música actual, no sólo en el resultado sonoro final, sino también en la notación, que es uno de los aspectos más importantes que diferencian a la música occidental de otras muchas culturas del mundo”<sup>106</sup>

hace evidente ya el interés por un procedimiento adscrito inicialmente a la teoría literaria pero que adquiere una significación absoluta en la comprensión y el análisis del hecho artístico contemporáneo, en un ámbito de aplicación general, pero también en el marco del propio catálogo de Sánchez-Verdú, como veremos más adelante, algo que solicita del investigador una capacidad de análisis amplia para observar las distintas capas de lectura que se superponen efectivamente en su creación.

Asimismo, la intertextualidad debe asumirse como parte de la actitud que el compositor muestra frente a la tradición musical del pasado: como autor, construye un aparato estilístico consciente de su pertenencia a una línea histórica ineludible, línea en la que se inscribe a través del uso bien de procesos que se sitúan en etapas estilísticas del pasado, bien de referencias explícitas a textos que le preceden.

Esta manera de actuar no es original del propio Sánchez-Verdú, ni siquiera de la creación en el mundo contemporáneo; de hecho, bien como muestra de adscripción técnica o estética, bien como instrumento de parodia, la ‘cita’ musical es un objeto constante en la creación, una práctica habitual a lo largo de su discurrir histórico<sup>107</sup>. Como afirma el propio Sánchez-Verdú

“Utilizar procedimientos técnicos de siglos anteriores, recreándolos y estilizándolos, es también un modo muy directo de unir tradición con progreso. El uso de formas musicales del Renacimiento o Barroco es algo que interesó enormemente a numerosos compositores de inicios del s. XX. En mi caso, el estudio de repertorios y procedimientos del Medioevo me ha empujado a plantear obras nuevas edificadas sobre procedimientos musicales (...) que dejaron de ser utilizados en los siglos XIV y XV”<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>107</sup> Véanse Peter Burkholder, J. “Borrowing”, *Oxford Music online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918?q=borrowing&source=omot237&source=omogmo&source=omot114&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011; esto será ampliado debidamente en la sección dedicada a la figura del palimpsesto.

<sup>108</sup> *Ibíd.*, p. 26-27.

Aunque habitual, esta práctica obtiene un valor diverso desde la perspectiva construida bajo el prisma de reflexión postmoderno, que comienza ahora a ser nuevamente revisado a la luz de la ‘altermodernidad’ y el concepto de heterocronía de Nicolas Bourriaud<sup>109</sup>.

Con todo, también debería aludirse aquí a la proyección que alcanza este uso consciente del pasado en el oyente, es decir, qué efecto logra este procedimiento y cómo se integra en el aparato cultural y musical que conforma su disposición auditiva. No es objeto de este trabajo detenernos en la recepción de la obra de Sánchez-Verdú más allá de lo expresado por la crítica consultada en relación con la calidad de la difusión institucional y social de su obra; sin embargo, la consideración de esta afirmación en el ámbito estésico interesa en tanto en cuanto supone una alusión cargada de semanticidad pretendida por parte del autor, puesto que conforma efectivamente la naturaleza compleja de la obra, hacia la capacidad perceptiva del oyente, algo que será discutido más adelante<sup>110</sup>.

Debo obviar el estudio detenido del procedimiento de cita puesto que, aunque es muy significativo en el catálogo de Sánchez-Verdú y muestra una actitud rigurosa en cuanto a su pasado musical se refiere, no aparece de forma explícita en las piezas escogidas para este trabajo. El concepto de intertextualidad sí interesa puesto que su aplicación teórica en la figura del alcanza desde el comienzo de la trayectoria creativa de Sánchez-Verdú, como ha quedado reflejado en el texto aludido, así como en las obras seleccionadas para su análisis una notabilidad insoslayable.

Sin alejarnos demasiado de esta línea inicial dibujada en cuanto a la producción teórica de nuestro compositor, debe destacarse la labor de investigación musicológica que ha realizado, a través de la que se ha acercado a ciertas voces de la composición actual con las que mantiene vínculos conceptuales y actitudes compartidas. De entre ellos se distingue ‘Estudios sobre la presencia del Canto Gregoriano en la composición musical actual a través del análisis de obras de O.

---

<sup>109</sup> Para comenzar una discusión sobre este término puede consultarse Nicolas Bourriaud, *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, CENDEAC, 2008, o N. Bourriaud (ed.), *Altermodern. Tate Triennial*, Londres, Tate Publishing, 2009, entre otros.

<sup>110</sup> Sobre la naturaleza y posibilidad de ejecución de la cita musical puede consultarse Germán Gan, ‘La cita musical. Concepto, forma, función’, en *Cristóbal Halffter...*, op. cit., pp. 302-310. Ya han sido anotados los rasgos específicos de este proceso de cita en el análisis de la figura del palimpsesto realizado en el capítulo inicial de este trabajo.

Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter<sup>111</sup>; aunque no me detendré demasiado en el comentario de este texto, sí debe subrayarse el hecho de que Sánchez-Verdú elige de forma muy precisa aquellos compositores que interesan a su propia concepción creativa; en este artículo observa detalladamente la forma en que estos tres compositores actúan sobre un material anterior, es decir, cómo actúan respecto a la tradición que les precede, ya que

“Para el compositor occidental el binomio tradición-progreso es algo que siempre planea consciente o inconscientemente sobre el acto creativo y la partitura. Cualquier forma de lenguaje o estética musical conlleva una ubicación en el brazo de esta balanza. Por ello, al componer, son incontables las formas de situarse tanto contra la tradición –recuérdense las vanguardias europeas de inicios del s. XX o el serialismo integral tras la II Guerra Mundial–, como en la búsqueda de un entronque con ella, bien afirmándola y retomándola o bien trascendiéndola por nuevos caminos”<sup>112</sup>

Así, lo que le atrae de cada uno de ellos es algo específico. En el caso del compositor francés,

“La originalidad del lenguaje de Messiaen nace del eclecticismo como punto de partida en su estética musical. Elementos, aspectos o influencias tan lejanas como la teoría musical de la India con su sistema de talas rítmicos y los modos hindúes –ragas–, el canto de los pájaros, la métrica greco-latina o el canto gregoriano son fuentes de las que bebe y desde las que desarrolla desde muy joven su propio lenguaje”<sup>113</sup>

En el caso de György Ligeti, le interesa el trabajo microtonal, la ‘micropolifonía’, como el propio compositor húngaro la denominara desde la composición de sus *Atmosphères* a comienzos de la década de los sesenta<sup>114</sup>, convirtiéndose así en uno de sus rasgos estilísticos determinantes. En palabras de Sánchez-Verdú, esta ‘micropolifonía’ resulta ser

“(…) la plasmación de cómo obtener, a partir del trabajo de una línea melódica y su multiplicación mediante procedimientos canónicos,

---

<sup>111</sup> *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 4-6, 1997-1999, pp. 25-65.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>113</sup> *Ibíd.* p. 31-32.

<sup>114</sup> Esta expresión es recogida y comentada por Jean-Yves Bosseur en ‘Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine’, *Analyse Musicale*, I (2001), pp. 61-66.

resultados sonoros enormemente expresivos que llevan implícitamente elementos de una tradición musical anterior”<sup>115</sup>

Finalmente, de la creación de Cristóbal Halffter extrae sin duda una actitud reflexiva hacia el pasado, muy presente en su catálogo a través de un uso extremado de citas textuales y estilísticas.

En definitiva, este texto de Sánchez-Verdú deja ver la minuciosidad y la corrección con la que se acerca a la producción de otros compositores, de las que extrae aquellos rasgos que más pueden interesar a su propia inquietud creativa.

Esto también ocurre precisamente con el extenso artículo ‘*Fantasías* o el elogio de la repetición. Acercamiento a procesos repetitivos en la obra de Carmelo A. Bernaola’<sup>116</sup>. Aquí el compositor andaluz analiza detenidamente la utilización de este recurso discursivo tanto en la pieza sinfónica *Fantasías* (2001) como, de manera característica general, en la composición del creador vizcaíno. Sánchez-Verdú estudia de forma sistemática, es decir, a través del análisis, el uso de la repetición en la macroforma estructural y en la microforma del material compositivo. Sin embargo y más allá de sus implicaciones técnicas, son las relaciones tanto estilísticas como interdisciplinares que establece el autor las que más nos interesan: Sánchez-Verdú alude por un lado a la presencia de la repetición en la obra de Morton Feldman –autor ya comentado en este trabajo– y, con él, en manifestaciones artísticas de otras disciplinas, desde el uso de patrones geométricos en una alfombra tradicional oriental o en la decoración de los espacios arquitectónicos de la Alhambra a la pintura lineal e intrincada de Pablo Palazuelo. Estas cuestiones serán retomadas más adelante cuando observemos el uso que esta repetición alcanza en la creación del propio Sánchez-Verdú.

Una tercera categoría en esta sección dedicada a los textos del propio compositor Sánchez-Verdú es la que se construye sobre las notas redactadas por él mismo para el estreno en concierto y la edición de algunas de sus piezas más relevantes. Aunque adscritos a ejemplos muy concretos de su catálogo por la relación que deben mantener con las obras a las que acompañan, de estos artículos pueden extraerse ciertas premisas que serán muy tenidas en cuenta en el análisis de aquellas composiciones escogidas para este trabajo.

---

<sup>115</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>116</sup> En Jesús Villa Rojo (Ed.), *Carmelo A. Bernaola. Estudio de un músico*, Bilbao, Editorial Mínima, 2003, pp. 63-116.

La consolidación y la difusión de la carrera compositiva de José María Sánchez Verdú han provocado el aumento de la documentación relacionada con actividades de promoción tanto de conciertos como de grabaciones discográficas; en este epígrafe se contemplan las entrevistas realizadas al compositor que, aunque no suponen la redacción consciente de un texto por su parte, sí que deben ser consideradas de su autoría, puesto que ofrecen manifestaciones de muy diversa índole respecto a su creación; en este sentido, ha sido fundamental el diálogo que el autor de este trabajo pudo mantener con el compositor el 9 de junio de 2009 en el marco del IX Curso de Estética y Apreciación de la Música Contemporánea, con motivo del concierto que el conjunto Zahir Ensemble le dedicaba como clausura del Ciclo de Música Contemporánea del Teatro Alhambra de Granada. Aunque se ofrece transcrito en su totalidad como anexo de esta investigación, es necesario exponer la importancia documental de esta experiencia, de la que han podido extraerse tanto datos biográficos como afirmaciones relacionadas con las opciones estéticas y técnicas que el autor ha adoptado a lo largo de su carrera.

### **3.6.2. Recursos compositivos de la propuesta musical de Sánchez-Verdú**

Es preciso por tanto recapitular lo hasta aquí expuesto de manera sistemática acerca de la creación de Sánchez-Verdú, detenerse de forma más precisa en algunos de los resortes de los que el compositor se vale para construir su lenguaje musical y construir, al menos preliminarmente, los pilares de su discurso conceptual y sonoro. Puede adelantarse que en las distintas fases de construcción de estos pilares, el compositor va dejando a un lado procedimientos que pertenecen a una etapa aún inicial en la que se pueden identificar las huellas técnicas y estilísticas de sus compositores predilectos.

Para ello, partiré de un orden quizás convencional pero pragmático para la descripción de cualquier manifestación musical y será fácilmente aprehensible el estrecho vínculo que mantienen los momentos poiético y estésico en la música del compositor andaluz. Es pertinente señalar que la división en cuatro parámetros que a continuación sigue es una reducción metodológica; la permeabilidad entre los

límites de cada uno de ellos es absoluta, puesto que muchos de los procesos compositivos analizados ponen en juego dos o más de estos parámetros.

### 3.6.2.1. Altura

En el parámetro altura, la creación de José María Sánchez-Verdú se caracteriza por una reducción melódica notable. Como ha podido observarse, el compositor emplea polos de atracción melódica poco numerosos ya en las piezas de comienzos del siglo XXI. Efectivamente, pueden localizarse pasajes de mayor proliferación melódica tanto en *Alqibla* y *Rosa de alquimia*<sup>117</sup> como en *Maqbara* y *Ahmar-Aswad*<sup>118</sup>. Sin embargo, en estos casos, la proliferación no hace sino reincidir en la cualidad generalmente bipolar del planteamiento tonal, es decir, no suponen una ampliación sustancial del arco melódico, sino una acentuación del material expuesto como núcleo en cada caso. Si nos remitimos al primer caso, el sonido aparece tamizado, puesto que no se proyecta de forma natural sino a través de armónicos artificiales, lo que incide de manera directa en el resultado tímbrico y mucho menos en el planteamiento tonal; si nos fijamos en el segundo, se trata también de una acentuación de los polos gravitacionales propuestos al inicio de cada una de las piezas.

Al hablar de ‘polos gravitacionales’ evitamos una denominación como ‘tensión tonal’, que resultaría quizás más convencional e incluso anacrónica, si tenemos en cuenta su adscripción a un sistema tradicional alejado del que caracteriza a la obra del compositor andaluz.

Esta parquedad melódica absolutamente intencionada –condición verdaderamente paradigmática en el caso de *Arquitecturas de la ausencia*– es necesaria en el planteamiento tanto horizontal como estructural que Sánchez-Verdú defiende. En el primero, la linealidad propuesta permite una atención precisa a las relaciones que se establecen entre las distintas secciones o partes instrumentales, al contrapunto, algo que será convenientemente comentado más adelante cuando sea

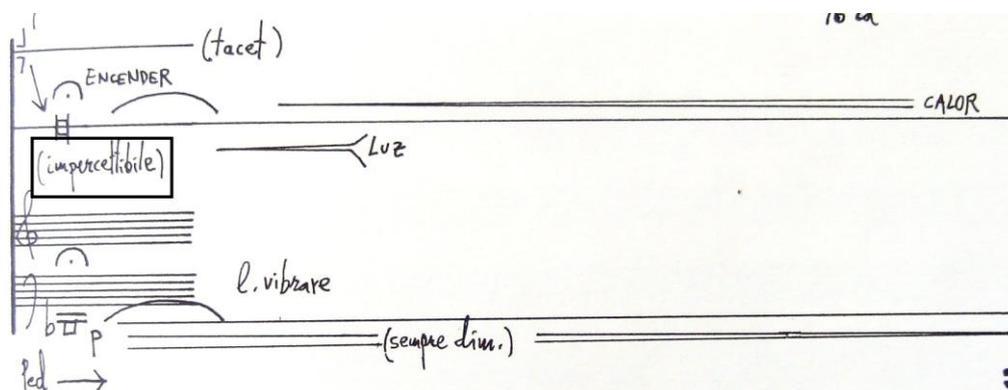
<sup>117</sup> Véanse las secuencias de semicorcheas en la sección de cuerdas de los cc. 248 y ss. y cc. 60-63 de cada obra, respectivamente.

<sup>118</sup> Véanse las cascadas de la sección de viento metal en los cc. 131 y 133 y 85 y ss., respectivamente. Pueden denominarse así ya que son grupos de semicorcheas que descienden en quintas sobre la nota sol, uno de los centros tonales en ambas obras.

la textura el objeto de análisis. Esta atención se proyecta ya desde el momento poético o creativo: es uno de los rasgos esenciales que definen el lenguaje del compositor andaluz y, asimismo, una de las características que también llega de forma directa al oyente.

### 3.6.1.2. Intensidad

El segundo parámetro es la intensidad. Es preciso advertir de las implicaciones que el análisis de esta variable dinámica comporta en la creación de Sánchez-Verdú: por un lado se encuentra la aplicación estrictamente sonora, es decir, el uso recurrente de registros cercanos al silencio y la utilización de éste como instrumento decisivo en el planteamiento estructural y discursivo, y, por otro, la escénica, sustentada en el gesto interpretativo.



*Como un soplo de luz y calor, inicio*

Tanto en las obras escogidas como en el amplio catálogo del compositor<sup>119</sup> es usual localizar eventos que se sitúan en el umbral mismo de la escucha, algo que puede advertirse a través del uso de dinámicas en *pppp*<sup>120</sup>, lo que exige del oyente, desde una perspectiva estética, una actitud muy activa en relación con la captación del objeto musical. Una lectura cuantitativa de este hecho provocaría que esta circunstancia pudiera pasar inadvertida; sin embargo, hay que reparar en que se trata de un instrumento recurrente que obliga a un trabajo muy preciso con la

<sup>119</sup> La imagen pertenece al inicio de *Como un soplo de luz y calor* (1999) para piano.

<sup>120</sup> Como puede observarse, entre otros muchos ejemplos, al comienzo de piezas como *Im Rauschen der Stille*, para grupo instrumental, escrita entre 1998 y 1999; o, también al comienzo de *Inscriptio (Deploratio IV / Wolfgang Stryi in memoriam)*, para clarinete solo. En este último caso, la dinámica *pppp* se relaciona con el concepto de resonancia en eco, así especificada por el autor, de un evento anterior.

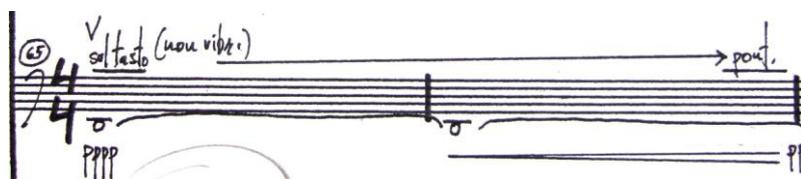
materia misma del sonido, con las distintas fases de producción de sonido en cualquiera de las secciones instrumentales de la orquesta.

Teniendo en cuenta que este parámetro influye también de manera decisiva en el resultado textural y tímbrico y será ampliamente comentado más adelante, debe aludirse ahora a la importancia estructural y discursiva de estas dinámicas débiles y, sobremanera, del silencio.

En cualquier obra artística que necesita de tiempo para su percepción, el manejo de la tensión discursiva es esencial por un lado para lanzar de forma adecuada la información poética, estética y musical deseada, y, por otro, mantener y guiar la atención del oyente durante todo el proceso de construcción de este mensaje. En el caso que nos ocupa, es fundamental el viaje que entre dinámicas extremas se realiza: de forma habitual en el catálogo de Sánchez-Verdú y de manera aún mayor en las cuatro piezas seleccionadas, existe una consideración precisa sobre las posibilidades que ofrece la conducción dinámica.



*Rosa de Alquimia*, c. 112, trombón



*Arquitecturas de la ausencia*, IV. *Arquitectura del silencio*, c. 65-66, chelo 4

Como ha podido observarse en el análisis sistemático antes expuesto – excepto quizá en el caso de *Arquitecturas de la ausencia*– es recurrente la definición de un tránsito progresivo hacia la crisis, un viaje desde dinámicas débiles a registros en *fortissimo* (*ffff*), algo que subraya y justifica la condición natural y orgánica del discurrir musical. Alejado de mutaciones abruptas, el compositor andaluz define una suerte de respiración musical, algo que también será promovido desde el uso tímbrico de distintas secciones orquestales.

Ya se ha visto la relevancia estructural y discursiva del manejo de las dinámicas sonoras; sin embargo, en este discurrir es también esencial el uso que del silencio puede realizarse. La precisión con la que se concibe la aparición de la ausencia total de sonido alcanza en las piezas analizadas gran exactitud. Las pausas estructurales apoyan y dividen el discurso en un ámbito amplio, hacen descansar la elocución musical y facilitan la recepción de cualquier obra artística, que se rige, según Moles, bajo el ‘umbral perceptivo de la duración’<sup>121</sup>. La sobresaturación es habitual en algunas de las muestras del arte sonoro actual, de hecho, se ha convertido en una actitud definida como nueva ante la creación musical<sup>122</sup>; Sánchez-Verdú, por el contrario, defiende una sutileza absoluta en tanto en cuanto mantiene una actitud de orfebre en el resultado sonoro que propone, lo que muestra una conducta más cercana al tratamiento orquestal del Giacinto Scelsi (1905-1988) de los años sesenta en cuanto al detenimiento del discurrir musical –véanse las *Quattro pezzi su una nota sola* (1959), *Aiôn* (1963) o *Konx-Om-Pax* (1969), entre otras, del compositor de La Spezia. Así, puede observarse por ejemplo el inicio de *Ahmar-Aswad*, en el que con una dinámica continua en *pianissimo*, del silencio orquestal *ca. 5''* asoma levemente un trémolo haciendo rozar los dedos sobre la gran caja y el armónico del violonchelo solo y de los contrabajos, éstos también en trémolo y todos en *pp.*; o también, el c. 43 de *Maqbara*, donde existe un silencio general mínimamente roto por el órgano, en *ppp lontano e drammatico* y una de las dos divisiones de los contrabajos, en trémolo armónico en *ppp*, igualmente. Este trabajo de confección sonora viene obviamente provocado por una atención tímbrica que será analizada más adelante.

En la línea del uso de estas pausas estructurales, también puede aludirse al c. 49 de *Ahmar-Aswad*, en el que la pausa sirve de punto conclusivo para la primera sección de la pieza y abre la ‘respiración’<sup>123</sup> inicial de la segunda.

---

<sup>121</sup> Según nos explica Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, [1984]1990, p. 162.

<sup>122</sup> Puede seguirse en este sentido la reciente actividad del Centre de Documentation de Musique Contemporaine de Paris desde los encuentros, talleres y estrenos promovidos por Frank Bedrossian (1971) y Raphael Cendo (1975) en 2008 hasta el ciclo que en la pasada primavera de 2010 se ha realizado en el marco de esta institución bajo la denominación *Les mardis de la saturation* (*Los martes de la saturación*).

[http://www.cdmc.asso.fr/en/ressources/conferences/enregistrements/excess\\_sound\\_franck\\_bedrossian\\_ensemble\\_2e2m](http://www.cdmc.asso.fr/en/ressources/conferences/enregistrements/excess_sound_franck_bedrossian_ensemble_2e2m), consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>123</sup> Este sustantivo entrecomillado será debidamente justificado en el epígrafe dedicado a uso tímbrico instrumental.

Igual ocurre al finalizar cada uno de los movimientos de *Arquitecturas...*, cuando el compositor exige un silencio de 9 s. con el que mantiene la continuidad de la obra sin hacer la pausa convencional entre cada una de sus partes.

Asimismo, si utilizamos una lente de mayor aumento y nos detenemos en la utilización del silencio en la construcción interna del discurso, la relevancia es mayor aún. La interrupción del sonido crea también expectativa en el devenir musical; se trata de una discontinuidad lineal<sup>124</sup>, una fragmentación que interviene y afecta en la percepción sensorial y cognitiva de la pieza en cuestión. Tal ocurre con los inicios de *Rosa de alquimia* y *Ahmar-Aswad*: en el caso de *Rosa...*, al objeto sonoro inicial que se extiende a lo largo de cuatro compases le sigue uno en silencio absoluto. Esto ocurre hasta en seis ocasiones, aunque a partir de la tercera, primero la gran caja levemente frotada con los dedos, luego un pizzicato en el contrabajo *secco*, aunque resonante, y finalmente el órgano en *cluster lontano* y *cromatico* en *ppp*, hacen florecer cada cualidad sonora hacia una lenta y progresiva densificación textural. En *Ahmar-Aswad* ocurre algo estrechamente vinculado aunque a la inversa: al objeto inicial antes comentado le sigue un silencio mínimamente roto hasta en dos ocasiones; en la tercera, este silencio se propone a través de una pausa que debe durar ca. 4'', para después continuar el flujo orquestal con un motivo ya propuesto justo antes. En estos casos, el silencio forma parte esencial del complejo sonoro planteado, es decir, en el momento creativo se concibe esta ausencia de sonido como un instrumento más en el discurrir musical. Asimismo, esta *notion de vouloir* manifiesta se expresa y se percibe como *notion de pouvoir* efectiva que el oyente capta y comparte de manera inmediata.

En la línea de lo comentado hasta ahora sobre el uso del silencio, deben obtener mención aparte los finales que plantea Sánchez-Verdú: 'every musical performance starts and, some time later, stops. It does not follow, however, that every compositions has a beginning and an ending'<sup>125</sup>. Las piezas del compositor andaluz no concluyen; ocurre sencillamente que el sonido deja de ser percibido y el silencio se impone definitivo, algo característico en otras voces de la creación musical contemporánea como Morton Feldman, compositor que recurre a este tipo de conclusiones en sus obras de los años setenta y ochenta<sup>126</sup> y creador bien

<sup>124</sup> Kramer, *The time of music*, pp. 58 y ss., y pp. 137 y ss.

<sup>125</sup> Kramer, *The time...*, op. cit., p. 137.

<sup>126</sup> Como ocurre con la propia *Rothko Chapel* (1971), entre otras.

conocido por Sánchez-Verdú<sup>127</sup>. Si observamos los finales de las cuatro piezas escogidas<sup>128</sup> puede advertirse cómo por un lado, tanto en *Alqibla* –desde un objeto sonoro liviano como el *solo aria* de la primera flauta– como en *Rosa... –silenzio*, en término absoluto– la ausencia de sonido final no incita a una conclusión absoluta sino a una ‘apertura al silencio’; por otro, al silencio final de *Maqbara y Ahmar-Aswad* se le sustraen un *cluster* en registro superagudo en *mp* y varios gestos sonoros en *mp*<sup>129</sup>, respectivamente.

Estos finales son efectivamente una cesación de sonido y un retorno al silencio del que la pieza ha surgido varios minutos atrás. Es preciso quizás instalarse en un plano poético para afrontar el análisis y la comprensión del uso recurrente que tanto de las dinámicas débiles como del silencio realiza Sánchez-Verdú. Hacia el final de una pieza como *Giorno dopo giorno*<sup>130</sup>, que comparte cronología con la que abre el arco establecido para este trabajo, el propio compositor indica cómo debe ser interpretado un pulso percusivo que acompaña al recitado de un texto poético: *pppp profondissimo, da sentire solo nell’interno dell’ascoltatore travverso le vibrazioni lontane*, es decir, ‘profundísimo, a sentir sólo en el interior del oyente a través de las lejanas vibraciones’. Este gesto expresivo traslada la escucha a un dominio espacial y conceptual interno en el oyente, algo que podría relacionarse con los *spazi sognanti*, definición de Luigi Nono para la interpretación de los eternos silencios en su canto a Diotima – *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980), para cuarteto de cuerda. Este ejemplo no es ni mucho menos aislado en la producción de Sánchez-Verdú<sup>131</sup>. Es por ello que el estudio de su uso requiere de un detenimiento preciso.

---

<sup>127</sup> Como admite en el ciclo de conferencias impartidas en el marco del Premio de Composición INJUVE 2010, ‘Creación musical actual y los territorios de la interdisciplinariedad’, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 20-24 de septiembre de 2010.

<sup>128</sup> Así como, entre otras muchas piezas, el de *Im Rauschen der Stille* (1998-1999), en el que la percusión se instala en una dinámica de *ppppp*, como *eco lontano, senza tempo*; el de *Qasid 3*, para clarinete, viola y piano, concluida en 2001, que exige un silencio de catorce segundos sólo roto por un *eco* en *ppp* del clarinete; o el de *Machaut-Architektur I*, para ensemble, concluida en 2004, en la que de nuevo la conclusión se instala en el silencio absoluto tras un mínimo impulso sonoro desde el violín y el violonchelo, en *pppp, come eco*.

<sup>129</sup> El final de *Ahmar-Aswad* será ampliamente comentado más adelante.

<sup>130</sup> Ciclo compuesto por las piezas *Forse un mattino* –que toma su título del poema homónimo de Eugenio Montale –, *Ed è subito sera* y *Giorno dopo giorno* –títulos de dos textos de Salvatore Quasimodo– y fue estrenado como tal en Munich en 2001 por el Ensemble Piano Possibile, bajo la dirección del propio Sánchez-Verdú.

<sup>131</sup> A los ya observados en citas anteriores y a otros posibles ejemplos, puede sumarse el ciclo *Machaut Architekturen I-V*, para ensemble, escrito en 2004, en el que es muy recurrente el uso de dinámicas muy débiles (mov. *II*, cc. 35 y ss., *III*, cc. 36 y ss., *IV*, cc. 2 y ss., por ej.) y conclusiones

Cesación de sonido, *stasis* eterna, retorno o apertura al silencio, la ausencia de cualquier estímulo sonoro tanto en el planteamiento creativo-poiético como en el perceptivo-estésico merece unas consideraciones. Ya han sido observadas las posibilidades de su utilización en el momento de la composición para la proyección musical estructural y discursiva. Antes de pasar al ámbito estrictamente estésico, es decir, al instante perceptivo, es necesario advertir que el uso que del silencio realiza Sánchez-Verdú será uno de los pilares sobre los que sustentará la relación con Pablo Palazuelo: el vacío plástico, la ausencia de color o relieve, la línea y el espacio que queda entre ellas podrá relacionarse precisamente con la ausencia de sonido; en ambos casos se tratará de un vacío constructivo, un contraste que crea relieve, y nunca un espacio negativo carente de carga plástica, sonora y, finalmente, conceptual.

Como decía, debe ser también considerado en el estudio del silencio el ámbito estésico. En este momento, las creaciones de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú muestran una estrecha relación conceptual. Como antes quedó dicho en el capítulo dedicado a Sotelo, el silencio es concebido como un espacio de resonancia y escucha interna, de reflexión y ejercicio de memoria; así el oyente se proyecta en la audición. En el caso de Sánchez-Verdú, en el que la alusión a Nono es menos oportuna, el silencio adquiere una consideración orgánica: entre la inspiración y la espiración, existe un instante de *stasis*, de quietud, que precede a cada nueva acción respiratoria. El oyente percibe esta consideración, para cuya consecución es también decisivo el planteamiento tímbrico. Uno de los ejemplos más claros es el que ofrece el paso de la primera a la segunda sección en *Ahmar* (cc. 49-50): tras una condensación progresiva, aparece un objeto de aire solo en toda la sección de vientos y de *tonlos* en la de cuerdas, un objeto que recuerda inevitable y precisamente a una respiración orgánica, un ‘resoplido’ de distensión que acentúa la naturalidad del discurrir musical.

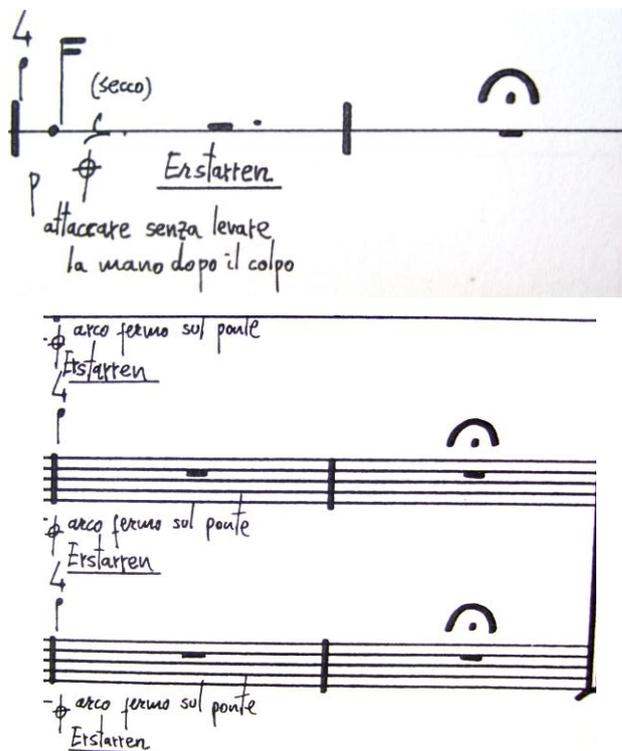
Asimismo, el silencio final que surge tras cada obra debe ser considerado, esta vez sí, como espacio de reflexión y escucha interna. En este sentido, es reveladora la apertura a un extenso silencio de doce segundos con la que culmina *Rosa de Alquimia*.

---

que se abren al silencio, de forma especial los mov. I, IV y V, éste último con treinta segundos de sonido en *pp* ‘*ma intenso*’, como especifica el compositor, en el violín y el violonchelo.

Es preciso aludir además al gesto interpretativo, puesto que alcanza, cuando se instala en instantes de silencio, una condición dramática excepcional<sup>132</sup>.

Por un lado, se encuentran las indicaciones de *erstarren* y *paralizzato*<sup>133</sup>:



*Giorno dopo giorno, I. Forse un mattino, final, percusión, viola y chelo*

Existen momentos en los que el intérprete debe quedar inmóvil, con el gesto interpretativo paralizado: aunque no se emite ningún sonido, la percepción de este silencio tenso causa en el oyente en primer lugar que tenga muy presente qué ha sido lo último que ha oído y, en segundo lugar, que continúe en disposición de escucha, presto a percibir cualquier tipo de nuevo estímulo musical.

Por otro lado, deben destacarse también aquellos pasajes en los que bajo dinámicas fuertes, el compositor propone un motivo que no tiene sonido, por lo que toda la carga musical se basa en la visión del intérprete en plena ejecución: la

<sup>132</sup> Como ocurre por ejemplo hacia el final de *Rosa de Alquimia* (cc. 110 y ss.) cuando el almuédano debe aparecer en ‘algún sitio de la sala (...) recitar-cantar el poema (...). Al acabar (...) se retira y desaparece de la vista del público’, como indica el compositor, junto con la interpretación de los versos del poema por cada intérprete, como ya se ha visto en la sección dedicada al uso del texto en estas obras de Sánchez-Verdú.

<sup>133</sup> Entre otros muchos ejemplos posibles, el final de *Forse un mattino*, primer movimiento de *Giorno dopo giorno* (1998-1999) para grupo instrumental ofrece varios recursos que inciden en esta consideración: *Erstarren* –congelado–, indicaciones de *fff* en *tonlos* de la sección de cuerdas o ausencia de alturas, sólo aire en sección de viento.

energía que desprende esta idea y la consideración del propio gesto interpretativo serán analizadas más adelante.

### 3.6.2.3. Timbre

Ya han sido aludidas repetidamente algunas de las cualidades que alcanza en la producción de este compositor la atención al parámetro timbre: la construcción artesanal del sonido, la forma en que cada nota musical puede mostrarse al oyente ha sido y es objeto de indagación constante en la creación de Sánchez-Verdú. En la exposición sistemática ya han sido comentados algunos de los objetos tímbricos más relevantes en el catálogo del compositor. Sin embargo, es pertinente detenerse en varios de estos objetos y en sus consecuencias, puesto que a través de ellos, también podrán establecerse lazos de conexión con la creación de Pablo Palazuelo.

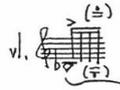
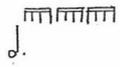
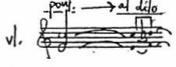
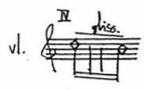
“En cierto sentido es todo muy cercano a la pintura: brillo, textura, color, sombras... A veces son las alturas las más convertidas en sombras, ecos... No utilizo las alturas y el espectro armónico como proceso compositivo, sino como un aspecto más. Como el ruido que produce una baqueta blanda de bombo en el registro agudo de una marimba, que produce un tipo de sonoridad que al principio desconcierta porque se piensa que no suena: hay que cambiar la mentalidad, porque todo suena; es un sonido muy diferente, tiene un contenido muy especial, no son alturas evidentes. (...) Yo prefiero y tengo la manía de encontrar la mayor emoción y belleza en materiales muchísimo más parcos (...). Quizás como los dulces árabes, tan pequeños y densos...”<sup>134</sup>

El timbre es la cualidad que define, identifica y a su vez distingue a un sonido de otro; es la materia de la que se compone. Como puede extraerse de la cita mostrada, Sánchez-Verdú conoce y exprime las posibilidades tímbricas de cada instrumento hacia un ámbito en el que los sonidos adquieren nuevas cualidades, siempre con una intención expresiva, como se observa en esta cita en la que habla de su *Arquitecturas de la ausencia*:

“Cantidad de indicaciones explican qué sutilezas en la producción del sonido deben ser realizadas. Son técnicas no convencionales de

<sup>134</sup> Camilo Irizo, ‘Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor’, *Espacio Sonoro*, nº 2 (2004), <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/index.htm>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

instrumentación, son mi camino personal de expresar en sonido un mundo muy refinado que no se basa en notas y más notas, ni en fortísimos, sino todo lo contrario: un viaje hacia el interior del sonido. Para mí suponen sólo posibilidades de expresión. Expresividad...<sup>135</sup>

	sobre la madera del puente, sin resonancias de las cuerdas (cubrirlas con la mano izquierda si es preciso)
	"Tonlos": con poquísimas presión del arco de manera que se perciba sólo el rumor del arco sobre la cuerda (sin alturas determinadas)
	multifónico: ajustar la presión del arco (normalmente un poco <i>sul ponticello</i> ) y buscar con la mano izquierda el punto señalado de la cuerda
	<i>tremolo</i> con la mano izquierda en la rítmica señalada: se oye la cuerda al aire alternando con el armónico natural. Siempre en <i>legato</i> y con los acentos de arco que se indiquen
	flautado con todo el arco
	acentos de arco: con sonido continuo ( <i>legato</i> , sin interrupciones) realizado con ligeras presiones de la mano derecha sobre el arco
	"tapping" (percusión con la mano izquierda sobre las notas y cuerdas señaladas)
	desplazamientos del arco también longitudinalmente a la cuerda (por ejemplo de <i>sul ponticello</i> hacia <i>al dito</i> )
	mantener igual distancia entre los dos dedos de la mano izquierda en el armónico artificial de cuarta a lo largo de todo el <i>glissando</i> . Se producen sucesivos <i>glissandi</i> descendentes de armónicos
	armónicos naturales: se deben interpretar exactamente las notas señaladas en la cuerda y posición prescritas: el resultado se señala a veces; en otras ocasiones algunos armónicos son nulos o muy oscuros
	media presión con la mano izquierda sobre las notas señaladas (entre posición de armónico natural y presión normal)

Indicaciones para la interpretación del violín y del chelo en el *Trío III, Wie ein Hauch aus Lich und Schatten*

Existen diversas formas de adentrarse en el interior de este sonido:

La primera de ellas es el trabajo con instrumentos convencionales. En este sentido, el compositor andaluz presenta todo un repertorio de técnicas y sonidos resultantes que inciden de manera notable por un lado en la descomposición de las distintas etapas que componen el gesto sonoro mismo y por otro, en consecuencia, en el color final, en la textura del sonido, entendida ésta precisamente como una cualidad plástica y no estrictamente musical: la rugosidad de la materia sonora que

<sup>135</sup> Recogido en J. L. García del Busto, 'Arquitecturas...', op.cit., p. 48.

construye Sánchez-Verdú permite situarla en un plano que trasciende lo meramente sonoro.

Ya ha podido apreciarse cómo tanto en los instrumentos de cuerda frotada como en los de viento, existe un inventario de técnicas –ver figura anterior– con las que se produce un sonido poco convencional o, al menos, alejado del que cabría esperar desde una expectativa tradicional: el aire solo o el roce del arco y el de la mano directamente sobre la membrana, el tacto mínimo sobre la cuerda –también en el piano– o del dedo sobre la llave; todas estas técnicas, que acentúan esta cualidad corpórea, táctil, de la música de Sánchez-Verdú, se sitúan en una etapa inicial, previa a la emisión clásica del sonido, una etapa si quieren ‘primitiva’, en la que la técnica debe doblegarse a la intuición. En esta línea, también se integran los instrumentos de percusión ya que, de forma notable, es muy recurrente el uso de piedras<sup>136</sup> y otros objetos de tradiciones no occidentales que subrayan esta condición instintiva, primitiva y naturalista.

La segunda dirección que puede tomar el trabajo tímbrico abunda y enriquece lo dicho hasta ahora.

Se trata por un lado del uso de plectros para la emisión del sonido en la sección de cuerda frotada, en un deseo de enlazar éstos con la guitarra, instrumento predilecto de Sánchez-Verdú y, a su vez, con el ‘ud, cordófono de tradición árabe; y, por otro, de la incorporación de la elaboración y difusión electrónica del sonido, algo que amplía las posibilidades de confección de la materia en las distintas etapas que conforman la reproducción sonora. Ambos aspectos están presentes bien en obras coetáneas a las seleccionadas, como ocurre con el ciclo *Kitab* (1995-1998) y *Libro del destierro* (2001-2002), bien en obras más recientes –como *Libro de las estancias* (2009). En ambos casos, estas piezas exceden los límites acogidos para este estudio, lo que no evita que hayan sido tenidas muy en cuenta para la elaboración del mismo.

Dentro de esta atención a la cualidad tímbrica, es esencial la relevancia de la textura, entendida en sus dos aplicaciones posibles: plástica y sonora.

Si nos detenemos en la primera, ya ha sido anotada la corporeidad del sonido en la que indaga Sánchez-Verdú: la materia es moldeada de forma escultórica y la relación que se establece entre los objetos que componen el hecho

---

<sup>136</sup> Ya observado en *Alqibla* y *Maqbara*.

sonoro, lo que supondría la aplicación de textura en su significado estrictamente musical, es construida de forma vertical: al igual que ocurriera con la creación de Mauricio Sotelo, existen en la obra del compositor andaluz varias capas que, a la manera de los pigmentos en el cuadro, conforman el acontecimiento en este caso sonoro que después, obviamente, necesita de tiempo para ser percibido. Claro está que también podría aplicarse el concepto de textura en su significado tradicional, es decir, se dan casos de heterofonía, melodía acompañada o polifonía –todas ellas cualidades horizontales– en las obras seleccionadas; sin embargo, es la confluencia estratificada de diversas vetas la que condiciona decisivamente el devenir musical.

Así, la relación que se establece entre los elementos que conforman este relieve sonoro puede analizarse precisamente como tal, como una ‘figura levantada sobre una superficie lisa de la que la parte esculpida forma cuerpo’: la superficie lisa, la materia a partir de la que se construye la obra final es precisamente el silencio; de él se extraen los objetos musicales.

Existen distintos niveles según se amplíe la lente con la que se observa este relieve. Depende de la distinción y el análisis de los mismos la relación que pueda establecerse con el planteamiento conceptual del compositor y, de aquí, con la producción de otros artistas como el propio Pablo Palazuelo, algo que será debidamente analizado más adelante.

Antes de concluir este epígrafe dedicado al timbre, es preciso establecer un vínculo técnico y estilístico que sin duda enriquecerá la perspectiva construida hasta ahora sobre este parámetro musical.

Al acercarnos al tratamiento tímbrico que Sánchez-Verdú pone en juego en su creación, es inevitable aludir a la obra de dos compositores que le preceden cronológica y estilísticamente y que han establecido una nueva forma de concebir el sonido musical ‘desde el silencio’<sup>137</sup>, de ahí lo inevitable de su mención: Helmut Lachenmann (1935) y Salvatore Sciarrino (1947).

En el caso del primero, es usual utilizar el concepto de ‘música concreta instrumental’<sup>138</sup> para definir lo que durante los años sesenta y setenta –sobre todo a

---

<sup>137</sup> Carmelo di Gennaro, ‘Salvatore Sciarrino. Música arrancada al silencio’, *Scherzo*, 197 / 2005, ed. Online.

<sup>138</sup> Expresión que el propio compositor utiliza para definir su actitud creativa: ‘Lachenmann’s intention is to conceive of instrumental sounds as the result of mechanical, apparently unmusical processes. These processes enlarge the repertoire of sounds available to a composer, yet always bear testament to the circumstances of their production’, Abigail Heathcote, ‘Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann’, Max Paddison e

partir de sus *Consolations* (1967-68 / 1977-78), para grupo de voces y percusión, y *Pression* (1969), para chelista solo— caracterizó su creación, una nueva concepción tímbrica. En un artículo publicado en 1966 titulado ‘Klangtypen der Neuen Musik’ (‘Tipologías sonoras de la nueva música’), el compositor alemán fijaba una ‘taxonomía tímbrica’<sup>139</sup> a partir de la que se redefinían nuevos procesos sonoros sobre todo en lo que a sus posibilidades estructurales se refería, según el serialismo aún imperante —aunque en retirada ya— en esos años: ‘The time had now arrived for *new timbres*, for direct sensual impact instead of the material organizations of the serialists’<sup>140</sup>. Estos ‘nuevos timbres’ se construían a partir de técnicas instrumentales de ataque y resonancia que evitaban el sonido convencional conocido, algo que enriquecía sensiblemente las posibilidades sonoras de los instrumentos tradicionales; esto facilitaba por un lado un proceso de desnaturalización del propio instrumento y, por otro, la inclusión del ‘ruido’ como parte del resultado musical<sup>141</sup>, entendido así

“as sound worlds in which the listener is challenged, despite —or perhaps because of— the rigorous de-semantising of the conventional musical language in favor of a concretion of the sounding material’s conditions of production, to recontextualise the experience of pure listening on the basis of aural sound qualities”<sup>142</sup>

Esta definición del nuevo proceso ‘sónico’ que autores como Lachenmann promueven desde finales de los años sesenta se instala de manera obvia en el planteamiento estructural de la obra, como decía Stenzl, algo que Sánchez-Verdú asume como relevante<sup>143</sup>.

---

Irene Deliège, *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, Londres, Ashgate, 2010, pp. 331-347, p. 332.

<sup>139</sup> J. Stenzl, ‘Helmut Lachenmann’s pathways’ (Notas en registro discográfico), *Helmut Lachenmann – Schwankungen am Rand*, Munich, ECM New Series, 1987, citado por Piotr Grella-Mozeiko, ‘Helmut Lachenmann – Style, Sound, Text’, en *Contemporary Music Review*, 24/1 (2005), pp. 57-75, p. 61. ‘Tymbral taxonomy’, en el texto original en inglés.

<sup>140</sup> *Ibíd.*

<sup>141</sup> *Ibíd.*, pp. 61 y ss.

<sup>142</sup> Según nos explica Rainer Nonnenmann en ‘Music with Images – The Development of Helmut Lachenmann’s Sound Composition Between Concretion and Transcendence’, *Contemporary Music Review*, 24/1 (2005), pp. 1-29, p. 2.

<sup>143</sup> En el caso del compositor de Stuttgart, viene a colación citar el encuentro que han sostenido precisamente él y José María Sánchez-Verdú tan recientemente como el pasado 3 de diciembre de 2010 invitados por la Sächsische Akademie der Künste de Dresde; en la Carl-Maria von Weber Musikhoschule de esta ciudad comenzará el compositor andaluz una nueva etapa como profesor de composición a partir de marzo de 2011. Asimismo, Sánchez-Verdú conoce la obra de Lachenmann

Sin embargo, es el segundo autor al que antes aludíamos, Salvatore Sciarrino, el que abre otra dirección posible, también desde una nueva concepción tímbrica pero con un objetivo compositivo y estésico diverso al del compositor alemán y con mayor eco en la producción de Sánchez-Verdú<sup>144</sup>: *azzerare*, término que alude al proceso de reducción a cero<sup>145</sup>, literalmente, de *anéantissement* que caracteriza la producción musical de Sciarrino. Es sin duda el trabajo desde una concepción simbólica del silencio y de la sutileza tímbrica estrechamente vinculada a él el que define gran parte de la poética creativa del compositor siciliano<sup>146</sup>, lo que le otorga una consideración notable como precedente de la producción de Sánchez-Verdú.

#### 3.6.2.4. Duración

La última de las variables que definen cualquier manifestación musical es la duración. Es obvio a estas alturas decir que el arte sonoro es dinámico por definición, necesita de tiempo para expresarse y que la concepción, organización y distribución del parámetro temporal decide indudablemente algunas de las características esenciales de obra, estilo y género.

En el caso que nos tiene ocupados, la duración obtiene un cuidado también relevante. De nuevo, más allá de su aplicación convencional, esto es, del análisis de metro, compás o ritmo, la dimensión temporal en la obra de Sánchez-Verdú tiene que ver con un planteamiento conceptual retórico. En este sentido, términos como repetición y memoria intervienen de forma excepcional.

La retórica es el arte de la expresión, de la comunicación, construido sobre recursos y técnicas diversas que el orador debe saber manejar para persuadir, conmover y llevar a la audiencia a su propio terreno. Desde el siglo XVII y las primeras manifestaciones de la retórica musical y la teoría de los afectos, es habitual identificar distintas habilidades para la construcción del relato musical,

---

como queda demostrado en entrevistas como la aparecida en ‘La difícil relación con el piano’, *Scherzo piano*, II/4 (2004), pp. 70-74, p. 71.

<sup>144</sup> La relación entre los procesos creativos de ambos compositores en cuanto al uso distintivo del timbre está por analizar, aunque se colige de las diversas conversaciones que el investigador ha mantenido con Sánchez-Verdú.

<sup>145</sup> Giacco, *La notion...*, op.cit., p. 53, ‘remettre à zero’ en el original en francés.

<sup>146</sup> Véase Enrico Bianchi, ‘Introduzione all’oscuro di Salvatore Sciarrino: aspetti simbolici e formali correlati al timbro’, *Rivista di Analisi e teoria musicale*, 2 (2008).

como discurso que efectivamente se desarrolla en el tiempo, al igual que cualquier alocución pública, con aquellas que inicialmente se asocian a la retórica<sup>147</sup>.

Una de estas técnicas es la repetición, *repetitio*, en su nominación latina, recurso ya analizado en el capítulo anterior dedicado a Mauricio Sotelo. Han sido explicitadas algunas observaciones en relación a los precedentes estilísticos – personificados en la figura de Cristóbal Halffter– que podían localizarse relacionados con este tratamiento de la repetición<sup>148</sup> en el caso de Sánchez-Verdú. Este proceso obtiene desde comienzos de los años sesenta una justificación estética y teórica vinculada a las segundas vanguardias en forma de ‘aleatoriedad controlada’<sup>149</sup> y a lo que en ese momento suponía un paradigma conceptual para la situación crítica del hecho artístico, la ‘obra abierta’<sup>150</sup>; esto alcanzó su trasunto español en la reflexión de compositores como Juan Hidalgo, Ramón Barce, Josep M.<sup>a</sup> Mestres Quadreny, Luis de Pablo o Jesús Villa-Rojo<sup>151</sup>.

En el caso de nuestro compositor y a pesar de su conocimiento exhaustivo de estos autores y de lo que supone la asunción de estos procesos<sup>152</sup>, la repetición y el uso de secuencias anulares tiene que ver con la construcción del discurso musical, como él mismo manifestaba al hablar de su *Arquitecturas de la ausencia*<sup>153</sup>.

<sup>147</sup> Una de las referencias en este dominio es Rubén López Cano, *Música y retórica en el Barroco*, Mexico DF, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2000.

<sup>148</sup> Sección analítica de *Maqbara*.

<sup>149</sup> Expresión que alude rápidamente al segundo periodo compositivo de Pierre Boulez, en el que los procedimientos derivados de la improvisación libre y la aleatoriedad comienzan a contrastar con el rigor sistemático previo, véase, entre otras posibilidades, Pierre Boulez, ‘Construir una improvisación’, conferencia impartida en Strasbourg en 1961 sobre la segunda de sus *Improvisations sur Mallarmé* y recogida en castellano en Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, textos compilados y presentados por Jean-Jacques Nattiez, Barcelona, Gedisa, 1984.

<sup>150</sup> Umberto Eco publica su *Opera aperta* en 1962, libro editado en castellano por Ariel en 1990.

<sup>151</sup> En el marco de grupos como Zaj, creado en 1964, por ejemplo, véase Ángel Medina, ‘Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España’, *Anuario musical*, 51 (1996), pp. 217-232, pp. 220-225; de forma más específica, Marta Cureses, ‘De Fluxus a Zaj’, *Artransmedia Creaciones Transcontinentales. Fondo de Arte Danae*, 178 (2006), pp. 50-58, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo y Principado de Asturias (Consejería de Cultura); y también, VV.AA., *Zaj. Colección Archivo Konz*, Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en primavera de 2009. De forma aún más específica, es oportuno aludir a la publicación Jaime Maymó (ed.), *Josep M. Mestres Quadreny, Tot muda de color al so de la flauta*, Barcelona, Fundació Joan Brossa y Ajuntament de Barcelona, 2010, donde se muestra una detenida aproximación al hecho creativo del compositor catalán, imbuido por los nuevos procesos gráficos que apoyan la improvisación libre o la aleatoriedad, según el caso. También como referencia específica, es interesante anotar la publicación de Noelia Ordiz, *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*, Madrid, ICCMU, 2008.

<sup>152</sup> Cosa que muestra con sus propios textos, ‘Jesús Villa Rojo, *Concerto*, 7 (1996), pp. 26-35; o ‘Luis de Pablo. Una aproximación a su figura’, *Concerto*, 8 (1996), pp. 23-35; a estos debe sumarse el ya citado anteriormente sobre Cristóbal Halffter, cfr. Nota 19.

<sup>153</sup> Subepígrafe 3.5.5.

Por medio del uso de distintas técnicas se recrea un material que incide de forma decisiva tanto en la confección del discurso como en la percepción del mismo. Así ocurre con la reiteración de motivos conseguida a través del uso de secuencias anulares presente de forma paradigmática en *Alqibla* y *Maqbara*<sup>154</sup>.

En el caso de Sánchez-Verdú la reiteración de materiales tiene un sentido generativo, es decir, la textura se crea a través de esta repetición en el tiempo. Por otro lado, es también la posibilidad de una simetría aparente lo que atrae de los procesos repetitivos, algo que, en palabras de Morton Feldman, adquiere una denominación poética y muy cercana, ‘simetría truncada’:

“L’échelle de couleur de la plupart des tapis (...) apparaî t plus étendue qu’elle l’est en réalité, à cause de la grande variation des ombres de la même couleur (Abrash) –résultat du fil teint en petites quantités. En tant que compositeur, je réagis à cet aspect des plus singulier qui affecte la coloration des tapis et à sa création d’une nuance microchromatique générale”<sup>155</sup>

El texto del compositor estadounidense nos sirve para expresar una atracción por los tapices turcos y, de forma esencial, por el tipo de abstracción geométrica que los caracterizaba y emparentaba a su vez con las nuevas tendencias plásticas de su entorno más cercano y tan influyente en su concepción creativa<sup>156</sup>; esta atracción oriental es compartida por Sánchez-Verdú en cuanto a la alusión directa a un concepto muy concreto: *abrash*, que hace referencia al cambio natural de color que, dentro de un patrón que se repite, es producido en estos objetos – tapices, alfombras... – por el uso de tintes naturales<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> Véanse los cc. 115 y ss. de la sección de cuerda en la primera, y los cc. 43 y ss. del órgano, y cc. 118 y ss., de la percusión, en la segunda. Con todo, la repetición como técnica discursiva está presente en el catálogo de Sánchez-Verdú casi desde su inicio: sólo tenemos que retrotraernos hasta su *Cuarteto* nº 1 (1989), por ejemplo, en el que también es recurrente el uso de la repetición ya desde el comienzo de la pieza y de forma acentuada desde los cc. 33 y ss.

<sup>155</sup> Morton Feldman, ‘Symétrie tronquée’, texto publicado por primera vez en *Res*, Cambridge (Massachusetts), otoño (1981) y reproducido en la traducción de Sylvie Brély y Andrea Cohen en Morton Feldman, *Ecrits et Paroles*, Jean-Yves Bosseur (ed.), Paris, L’Harmattan, 1998, pp. 331-347, p. 336; este libro es a su vez una reedición actualizada y ampliada en francés del original *Essays*, Walter Zimmermann (ed.), Kerpen, Beginner Press, 1985. Subrayado propio.

<sup>156</sup> Como puede verse en la abstracción geométrica de Jasper Johns con quien el compositor comparte ‘escuela’ en el Nueva York de los años cincuenta y sesenta, Steven Johnson (ed.), *The New York Schools of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*, New York, Routledge, 2002. Puede destacarse en cuanto a la relación directa con el pintor, el capítulo escrito por el editor Steven Johnson y titulado precisamente ‘Jasper Johns and Morton Feldman. What Patterns?’, pp. 217-248.

<sup>157</sup> Según lo define el propio Sánchez-Verdú en su estudio sobre la obra de Carmelo A. Bernaola, ‘Fantasías o el elogio de la repetición...’, op.cit., pp. 94 y ss.

Es precisamente esta ‘irregularidad dentro de la regularidad’<sup>158</sup> la que seduce al compositor y la que aduce como una de las justificaciones más lógicas en su utilización de la repetición, recurso que como hemos visto, se encuentra muy presente tanto en las piezas seleccionadas para este estudio como en otras de su catálogo. Si en ejemplos como los que ofrecen *Rosa...* (cc. 90 y ss. o 105 y ss.) o *Maqbara* (cc. 43 y ss., o 49 y ss.) la fluctuación es mínima, puesto que viene definida sólo por un cambio dinámico que afecta a la secuencia anular en su transcurrir, pueden encontrarse ejemplos extremos de fijación absoluta, como ocurre en *Ed è subito sera* (1998) –mov. III de *Giorno dopo giorno*, c. 21<sup>159</sup>–, o de mucha mayor fluctuación, siempre controlada, como sucede al comienzo de la segunda de las *Machaut-Architekturen*, escrita ya en 2004, en que la segunda repetición integra cambios sustanciales en el material sonoro. Un ejemplo interesante es el que ofrece el comienzo de ese *Ed è subito sera*; aquí el compositor escribe precisamente las fluctuaciones de la repetición que el piano debe ejecutar, fluctuaciones que se fijan también a través de secuencias anulares.

Por otro lado, la reiteración de estos materiales tiene una proyección estética precisa: la memoria, resorte esencial en el juego perceptivo de la experiencia musical, es concebida en el plano creativo y proyectada en la partitura a través de esta repetición de estructuras rítmicas y eventos sonoros determinados. La indagación en la memoria ha sido ya en parte comentada en la aplicación del palimpsesto como figura analítica. Sin embargo, tras todo lo expuesto acerca del planteamiento musical de Sánchez-Verdú, puede enriquecerse su consideración ya que aparece de forma recurrente en su catálogo no sólo como posibilidad de uso y presencia de la tradición que nos precede sino como ejercicio puramente estético. Se trata de un planteamiento que ejemplifica la coincidencia de *vouloir* y *pouvoir* en la obra. Desde el momento creativo hasta el perceptivo, esta intención es obvia y se muestra claramente: el oyente percibe un gesto sonoro que de manera insistente llega a sus oídos. Este gesto se constituye entonces como pilar discursivo, soporte y referencia en la escucha, lo que le otorgará un valor obviamente destacado. La forma en que estos motivos reiterados se conducen e imbrican en la textura y en el resultado sonoro final crea una red de entrelazos, un mimbre tímbrico que será más

---

<sup>158</sup> *Ibíd.*

<sup>159</sup> Donde el compás debe repetirse de forma exacta hasta veintiuna veces.

adelante tomado como alusión directa a la linealidad laberíntica performativa que alcanzaría tanta trascendencia en el catálogo de Pablo Palazuelo.

Como resultado y conclusión parcial a todo lo expuesto acerca del planteamiento conceptual y sonoro de Sánchez-Verdú, es preciso detenerse finalmente en una cualidad que es suma trascendente de los cuatro parámetros convencionales comentados hasta el momento: textura, complejidad, repetición, memoria, son conceptos que han sido tratados en este trabajo. A partir del comentario de los compases finales de *Ahmar-Aswad*, expondré de forma sintética lo comentado hasta ahora y aplicaré en ejemplos concretos estos conceptos, con el fin de establecer de manera definitiva los presupuestos de los que parto para construir la relación con la obra de Pablo Palazuelo.

El análisis sistemático de los objetos que confluyen en la página final de *Ahmar* fue ya expuesto en la sección dedicada a ello. Se trata ahora de extraer una lectura detenida con la que abordar de manera sólida la comparación interdisciplinar.

The image shows a page of a musical score for the piece "AHMAR-ASWAD". The score is for a string ensemble and includes the following parts and instructions:

- Ve. (Violin):** *ppp* bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta. geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal. *♩ = 50* con plectro, senza arco / mit Plektrum, ohne Bogen. IV c. vibr. (IV III 5 3).
- Ve. solo:** Musical notation for the violin solo part, including dynamics *mf*, *f*, *ff*, and *mf* vibr.
- Ve. (Violin):** *ppp* bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta. geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal. *♩ = 46* V c. (V [J]).
- Cb. 1 solo (Cello 1 solo):** Musical notation for the first cello solo part, including dynamics *mf*, *p*, and *p* non trem.
- Cb. 2 solo (Cello 2 solo):** Musical notation for the second cello solo part, including dynamics *mp* and *mf*, and techniques arco ord., IV c., pizz., vibr.
- Cb. 3-6 (Cello 3-6):** *ppp* bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente, solo una volta. geflüstert in pianissimo, lento, jeder unabhängig, nur ein Mal.

En los segundos finales de *Ahmar-Aswad* intervienen componentes distintos: en primer lugar, debe destacarse el recitado del propio título de la pieza por la mayor parte de la plantilla orquestal –*bisbigliato in pianissimo, lento, ognuno indipendente solo una volta*. En segundo lugar, se encuentran por un lado el *si* sobreagudo, recuerdo del mismo sonido utilizado en *Rosa de Alquimia*, y, por otro, las alturas que desarrollan la dialéctica del discurso a lo largo de la pieza, *sol* y *do*, que continúan siendo el material melódico de la primera flauta, un chelo solo y los

contrabajos, con un pizzicato con *vibrato* que otorga un carácter dúctil aunque persistente a este momento final de la pieza; asimismo, todos estos objetos deben ser repetidos como anillo *ca. l', tutti senza dim., senza rit.; finale subito*.

Es preciso detenerse en el uso del susurrado que Sánchez-Verdú realiza puesto que alcanza una profusión muy significativa en su catálogo. Incluso si nos limitamos a las obras seleccionadas<sup>160</sup>, el empleo de un texto recitado dentro del entramado orquestal es recurrente y define una actitud muy clara hacia las posibilidades que ofrece. Entre estas posibilidades es necesario destacar tanto aquellas que se instalan en un planteamiento estrictamente sonoro como aquellas otras que muestran parte del planteamiento conceptual del compositor.

En cuanto al primer caso, han sido ya descritas las intervenciones del texto recitado en la sección analítica de este capítulo. Tanto en *Alqibla* y *Rosa de Alquimia* como en *Maqbara* y *Ahmar-Aswad*, los versos y vocablos de Jayyam, Adonis y el propio Sánchez-Verdú aparecen de distinta manera aunque siempre con una presencia efectiva y sólidamente planteada.

Con todo, es necesario instalar esta propuesta sonora en un contexto conceptual que la sustente. El susurrado de textos en el catálogo del compositor obtiene una doble función que tiene que ver, como él mismo afirma, con una suerte de epigrafía sonora. Debe partirse de esta aserción, puesto que muestra algunos rastros a tener en cuenta.

El texto se alza en relieve sobre la materia sonora conformada por el entramado orquestal instrumental. El resultado tímbrico se ve así modificado por un sonido que sin embargo supera sólo levemente el silencio, un susurro instalado en un momento previo al habla. Este resultado tímbrico mantiene una estrecha relación con el objeto de *aire solo* que los instrumentos de viento ejecutan a lo largo de estas cuatro piezas. Ya se habló de respiración y tiempo orgánico; el susurro acentúa esta cualidad puesto que ni siquiera es dicción precisa, sino confusión de texto y aire.

Asimismo, existe una perspectiva esencial desde la que observar esta utilización de textos: la complejidad. En este caso, se trata de analizar la construcción del mensaje artístico que plantea Sánchez-Verdú. Por un lado se encuentra la información estrictamente melódica: como se observa en la imagen

---

<sup>160</sup> Lo que no impide citar de forma expresa que el uso de textos susurrados está presente tanto en obras de cámara –ciclo *Kitab* (1995-1998), *Qasid 7*, *Libro de las canciones* (2001)– como en otras piezas orquestales y escénicas –Libro del destierro (2001-2002), *El Viaje a Simorgh* (2002-2006).

anterior, son *sol*, *si* y *do* las alturas que concentran esta información. *Sol* y *do* se corresponden, según nos presenta el propio compositor, con rojo y negro, tonalidades cuya representación notacional simbólica protagonizan ya desde el propio título el devenir de la pieza. Este componente necesita... por otro, está el significado de los términos *ahmar* y *aswad*, *rojo* y *negro*, que subraya esta alusión constante a la bipolaridad característica en esta pieza. La coincidencia de contenido semántico es en este caso absoluta. Sin embargo, es usual encontrar una ampliación o enriquecimiento semántico en el análisis de los distintos componentes. Un caso paradigmático es el que ofrecen *Rosa...* y *Maqbara*<sup>161</sup>: en la primera es el poema de Adonis el que aparece con el sujeto nominal y su propio nombre que cada intérprete debe anteponer al primer verso: ‘El nombre será el del intérprete en cada ejecución (con el pronombre ‘yo’ en la lengua correspondiente)’<sup>162</sup>. En este caso, se establece un estrecho vínculo entre el texto recitado en castellano y el propio músico, que se lanza a ese viaje ‘al vergel de la ceniza’ en un proceso de identificación plena con el poeta autor de los versos, algo que abunda de manera notable en la consideración intertextual.

Calmo, lento (♩ = 42 ca)  
(*massimo*)

160 ♩ = 42 ca Recitado (*bisbigliato*, susurrando con *espressione*)  
[Yo, Vicente]... he de viajar al vergel de la ceniza |

160 ♩ = 42 ca Recitado (*bisbigliato* con *espressione*) |

160 ♩ = 42 ca Recitado (*bisbigliato* con *espressione*) |

160 ♩ = 42 ca Recitado (*bisbigliato* con *espressione*) |

160 ♩ = 42 ca Recitado (*bisbigliato* con *espressione*) |

En esta misma línea y más adelante —cc. 110 y ss.—, *Rosa...* ofrece otro ejemplo aún más complejo: al recitado del poema de Adonis en castellano por parte de la plantilla orquestal, se suma el recitado del almuédano del poema, en árabe, y un mensaje del órgano en código morse, a través de nueve pulsos, tres cortos, tres largos y tres cortos, o, lo que es lo mismo, SOS.

<sup>161</sup> En sus compases 60 y ss. y 95 y ss., respectivamente.

<sup>162</sup> Así lo exige el propio autor en la partitura de la pieza, p. 10.

Como el compositor nos explicaba en la leyenda de la edición de la pieza<sup>163</sup>, *Rosa de Alquimia* ofrece un matiz ideológico que escapa sin embargo al objeto de esta tesis doctoral; sin embargo, sí que interesa su planteamiento conceptual y su resultado estético. Cabría preguntarse: ¿el mero uso del almuédano es una alusión directa a una tradición distinta a la occidental? Y, en consecuencia, ¿puede analizarse desde el punto de vista estético como una referencia intercultural precisa?

La respuesta inicial es sí. Ya han sido anotados algunos usos instrumentales que se alejan de la tradición occidental en la que se alinea la creación de Sánchez-Verdú. Sin embargo, el más notable y quizás elocuente de la presencia, por otro lado constante, de lo árabe en la obra de este compositor es el uso de un almuédano para el canto de versos en árabe. A la fijación del repertorio clásico, se enfrenta la oralidad en la transmisión del recitado melódico del muecín; a la exactitud técnica del intérprete occidental, la heterofonía y riqueza tímbrica propias del vocalista árabe. La atracción que un compositor occidental puede sentir hacia ciertas manifestaciones musicales de otras tradiciones es cuando menos irreprimible en

<sup>163</sup> Véase la sección dedicada a la presencia de la poesía árabe en la obra de Sánchez-Verdú, subepígrafe 3.5.3.1.

casos ya históricos desde finales del siglo XIX<sup>164</sup>; ya han sido tomadas en cuenta algunas consideraciones en torno a ello tanto en la sección introductoria como en la analítica de este capítulo dedicado a Sánchez-Verdú, así como en el epígrafe correspondiente del anterior capítulo dedicado a Mauricio Sotelo.

Sin embargo, es necesario recoger lo expuesto hasta el momento y reparar ahora en el valor cultural-simbólico que comporta y en el carácter ritual que puede adquirir, según el momento en el que intervenga el cantor.

En este momento, podría lanzarse un nuevo lazo para unir los planteamientos creativos de Sánchez-Verdú y Mauricio Sotelo: si el canto del almuédano y el cante flamenco son dos expresiones nacidas de sendas tradiciones orales, ¿pueden considerarse la apropiación y posterior utilización por parte de estos compositores dos formas paralelas y estrechamente relacionadas de introducir toda la carga simbólica de ambas tradiciones en una propuesta musical actual y de vanguardia?

No es éste el lugar preciso para responder de manera detenida a esta pregunta; sin embargo, debe decirse que esta pregunta abre una posibilidad de investigación futura.

Si volvemos al minuto final de *Ahmar*, hilo conductor de esta última sección, es preciso reparar en la forma cómo se proyectan los distintos objetos que lo constituyen a través de una técnica ya observada en este trabajo: las secuencias anulares. Cada línea instrumental<sup>165</sup> debe repetirse sin disminuir su intensidad ni su tempo hasta un *finale subito*, aunque siempre en una dinámica de perfil muy bajo. Los distintos trazos de este final sintetizan de manera sinóptica el material musical manejado a lo largo de la pieza y acentúan de manera notable la percepción de un mimbre sonoro, un entrecruzamiento de voces que subraya lo ya expuesto por el propio compositor en cuanto a su relación con la lacería: cada línea aparece y desaparece, delinea su perfil en contacto abrupto o sutil con el resto del laberinto.

---

<sup>164</sup> Desde la exposición universal parisina de 1889 en la que Claude Debussy tomó contacto con la tradición musical javanesa, la inspiración oriental ha estado presente de una u otra forma en la creación de muchos otros compositores aunque de muy diversas maneras: en la aplicación de nuevas concepciones temporales, Patrick Revol, *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du vingtième siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

<sup>165</sup> Recordemos, flauta primera con *sol* 1 y trémolo armónico bajo *do* 2, contrabajo 1 solo, con *si*, en armónico octavado, contrabajo solo 2 con *sol* en trémolo armónico y *do* en *pizzicato vibrato*, *do* y *sol* centrales en percusión 1, *si* 3 en violín solo, *do* en viola sola y *sol* ligeramente descendido primero y ascendido después con armónico y *vibrato* en violonchelo solo.

### 3.6.3. El concepto de tradición. Definiciones y aplicaciones

Como ha podido constatarse, el término tradición ha aparecido a lo largo de este capítulo dedicado a la creación musical de José Marís Sánchez-Verdú de forma insistente, en relación al conocimiento tanto de nuestro pasado musical que el compositor atesora como de aquellos otros compositores que lo han ‘utilizado’ e incluido de una u otra forma en su catálogo creativo<sup>166</sup>, desde Olivier Messiaen, György Ligeti, Klaus Huber o Cristóbal Halffter, entre otros.

Es ahora el momento de recoger las alusiones realizadas y exponer en qué grado interviene la conciencia de pertenencia, adscripción o asunción de una tradición cultural y musical al aparato poético y creativo de este compositor.

Si retomamos los datos biográficos antes expuestos podemos ver que Sánchez-Verdú realiza precisamente en 1998 un curso de composición con Klaus Huber en el marco de los Donaueschinger Musiktage. En este momento, el creador suizo ya ha asumido aquellas novedades relacionadas con la inserción en su creación de ciertos procesos e instrumentos pertenecientes tanto a la música tradicional árabe como a la propia tradición musical occidental; esto puede leerse como un antecedente decisivo, sobre todo en cuanto a la asunción de una tradición musical previa<sup>167</sup>, para la comprensión y la toma de conciencia de la relación de Sánchez-Verdú con ellas:

“Si la tradición es un conjunto de hechos históricos, doctrinas, leyes, costumbres, composiciones literarias, musicales, etc., que se transmiten (generalmente de forma oral) de generación en generación dentro de un grupo humano, podemos observar que el compositor, hoy, puede mantener una doble relación con ella: una primera –sincrónica– con culturas actuales presentes en otras zonas del planeta diferentes de la occidental, y otra –diacrónica–, nacida del conocimiento de culturas y tradiciones anteriores en la historia, tanto de Europa como de otros continentes”<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> Desde los epígrafes 3.1. y 3.2. de este capítulo, el término tradición aparece de forma recurrente.

<sup>167</sup> Habría que especificar, según lo hace el propio compositor, que en este curso en Donaueschingen Huber no habló de aquellas obras en las que utiliza instrumentos árabes sino de aquellas en las que incluye instrumentos de nuestro pasado musical occidental, como ocurre ya en sus obras de los años noventa. Información extraída en entrevista personal, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 22 de septiembre de 2010.

<sup>168</sup> Sánchez-Verdú, ‘La tradición...’, op.cit., p. 26.

Así escribe Sánchez-Verdú precisamente un año antes de realizar aquel curso con Huber: la conciencia de su relación como artista tanto con el pasado como con expresiones musicales de otras latitudes está presente en su discurso y en su catálogo; el contacto con Huber, en este caso, sirve como sanción técnica de parte de un compositor ya consolidado a nivel internacional.

Sin embargo, esta relación con el pasado no es unívoca y alcanza en la obra del músico andaluz diversas posibilidades de lectura, algo que requiere de una atención y exposición pormenorizadas; para ello, recurriremos de nuevo al patrón metodológico utilizado hasta ahora.

### 3.6.3.1. Asunción conceptual del pasado

En el primer capítulo de este trabajo se presentaba la noción de un imaginario que conformaba el *corpus* poético y conceptual de un artista, imaginario que también puede definirse como

“...las representaciones mentales, guardadas en nuestra memoria o agazapadas en el inconsciente. En suma, alude el término imaginario a un mundo, una cultura y una inteligencia visual que se presentan como un conjunto de iconos físicos o virtuales, se difunden a través de una diversidad de medios e interactúan con las representaciones mentales. (...) [al] encadenamiento de imágenes con vínculo temático o problemático recibidas a través de diversos medios audiovisuales, que el individuo interioriza como referente o el estudioso reconoce como conjunto. Se desdobra en dos acepciones. Ambas nos sirven. La una se refiere a aquello que sólo tiene existencia en la imaginación, la otra a un corpus documental. La primera alude a aquello que la imagen produce: su discurso icónico. La segunda, a un conjunto de documentos visuales con unidad semántica”<sup>169</sup>

También aludíamos en aquel primer capítulo a algunos de los procesos a través del que este imaginario podía ser representado en la obra de arte; entre estos procesos se encontraba la cita, puesta en relación en aquel momento con la figura del palimpsesto, e incluida como tal en la teoría intertextual de origen literario.

---

<sup>169</sup> Miguel Rojas Mix, *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, pp. 17-19.

Retomaremos la cita como procedimiento compositivo en el siguiente epígrafe, pero podríamos ahora retomar la figura del palimpsesto para hablar del vínculo que Sánchez-Verdú establece con su pasado y con las diversas tradiciones que maneja en su propia creación.

Toda vez que se puede considerar superada la discusión en torno a la dicotomía estética que representa la dualidad tradición/vanguardia, presente en el discurso musical durante gran parte del siglo pasado fundamentalmente a raíz de la posición defendida en 1948 por Adorno<sup>170</sup> y vencida ya después del auge de las segundas vanguardias post-bélicas a partir de la preeminencia estética de autores como Pierre Boulez<sup>171</sup>, con un texto ya de 1971, el compositor se acerca hoy día a la tradición de manera positiva, es decir, de manera natural y con ella, conforma este imaginario que pone en juego en cada obra, como afirmaba Sánchez-Verdú en el texto antes citado de 1997. Esta sincronía o diacronía como categorías posibles en una relación dinámica con el pasado, que el músico andaluz defendía como actitud en estos años del cambio de siglo, se ve reinterpretada y profundizada en un texto posterior, ‘*Arquitecturas del eco* (Reflexiones fragmentarias sobre música y tradición)’<sup>172</sup>, de 2005. Aquí ‘La música es una construcción de ausencias y presencias, de espejos y ecos: de la tradición, de la historia, de técnicas artesanales puramente musicales, de rupturas y encuentros, de reflexión sobre la materia’<sup>173</sup>. A esta concepción holística en la que convergen contrarios de forma natural, algo que insiste en esta presencia dinámica de la tradición en la creación, hay que sumar lo que Sánchez-Verdú afirma más adelante:

“La estética de un creador suele subsumirse, dentro de una balanza, entre los conceptos de tradición y de progreso. El binomio articulado entre lo conocido y lo desconocido, entre las reglas que ya existen y las nuevas no conocidas que se crean *ex novo*, saltando al vacío, son ejes que influyen no sólo en las propuestas de un creador, sino en la participación misma del receptor de una forma concreta de arte. (...) Tanto en las artes estatuarias (pintura, escultura, arquitectura) como en las transitorias (música, danza, literatura) siempre se producen ‘procesos-de-tiempo’. El gran enigma del arte es esa simultaneidad y contemporaneidad que se produce entre pasado y presente”<sup>174</sup>

<sup>170</sup> Ya en su famosa *Philosophie der neuen Musik* (1948).

<sup>171</sup> Que ya muestra una asunción dinámica de la tradición precedente, aunque él mismo protagonizara la etapa más radicalista de la vanguardia.

<sup>172</sup> Revista *Sibila* 18, pp. 39-41.

<sup>173</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 39. Subrayado propio.

De esta cita pueden extraerse, entre otras, dos lecturas: en la primera de ellas destaca la alusión al término progreso, opuesto ‘dentro de una balanza’ al de tradición. A la asunción dinámica y natural de ésta en cualquier proceso creativo, es preciso afrontarla con una actitud enérgicamente distinta y algo más audaz, siempre presente en el discurso del compositor pero no expresada de forma explícita hasta ahora. Es preciso ‘trascender la tradición reinterpretándola, recreándola, traduciéndola y saltando hacia delante’<sup>175</sup>. Este salto hacia delante, ‘hacia el otro lado desconocido, ampliando los límites y las fronteras temporales’ es el que debe definir al artista, obviamente, al que se instale en un lenguaje actual sin ambages.

La segunda lectura es la que observa una clara y directa alusión a la filosofía del centenario Hans Georg Gadamer (1900-2002), cuya *Actualidad de lo bello*<sup>176</sup> toma como referente en este texto. Esta relación, a la que alude el propio compositor en un fragmento no citado, se sostiene a través de dos presupuestos, fundamentalmente: el primero es la cuestión temporal de la obra de arte, algo que obtiene dos aplicaciones esenciales.

La primera de ellas tiene que ver con el denominado ‘tiempo propio’ de la obra de arte, que el filósofo de Marburg ejemplifica precisamente con el ritmo, que ‘sólo oímos dispuesto en la forma misma si lo marcamos desde nosotros mismos, es decir, si nosotros mismos somos realmente activos para escucharlo del exterior’<sup>177</sup>, y ello sólo es posible en el ‘oído interior’:

“Lo que hay que encontrar es el tiempo propio de la composición musical, el sonido propio de un texto poético; y eso sólo puede ocurrir en el oído interior. Toda reproducción (...) sólo nos comunicará una experiencia artística efectiva de la obra cuando oigamos en nuestro oído interior algo de todo punto diferente de lo que efectivamente está sucediendo para nuestros sentidos”<sup>178</sup>

Esta temporalidad propia de la obra de arte, por tanto, sólo es posible en una dimensión interna del ‘oyente’, una dimensión ideal de la experiencia artística, puesto que ‘La obra de arte no está determinada por la duración calculable de su

---

<sup>175</sup> *Ibíd.*

<sup>176</sup> Publicado inicialmente como *Die Aktualität der Schönen* por Philipp Reclam en Stuttgart en 1977 y editado en castellano en la traducción de Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós [1991], 2009.

<sup>177</sup> Gadamer, *Actualidad...*, op. cit., p. 109.

<sup>178</sup> *Ibíd.*, p. 108.

extensión en el tiempo, sino por su propia estructura temporal<sup>179</sup>, es decir, no por su mensurabilidad exterior sino por su captabilidad compartida por el oyente, en una observación claramente fenomenológica de la experiencia, una conciencia que nos remite, como precedente, al Heidegger de *Ser y Tiempo*, *–Sein und Zeit*, publicado en 1927<sup>180</sup>.

La segunda aplicación de la concepción temporal propia de la obra de arte en Gadamer tiene que ver con la conciencia histórica, la constatación de la simultaneidad de pasado y presente en cada objeto artístico, a la que hace referencia Sánchez-Verdú en el fragmento citado y que integra además la

“tensión de dos polos opuestos: de un lado, la apariencia histórica del arte, de otro, su apariencia progresista. La apariencia histórica puede considerarse como la ofuscación de la cultura, para lo que sólo tiene significado la tradición cultural que nos resulte familiar. Y, a la inversa, la apariencia progresiva vive en una suerte de ofuscación de crítica de las ideologías”<sup>181</sup>

Asimismo, esta dualidad de tiempos debe extenderse a la condición del individuo, de la que es propia: ‘La cualidad propiamente humana de la existencia nace y crece aquí, en la unificación del pasado y presente, en la simultaneidad de los tiempos, los estilos, las razas y las clases. Todo esto es humano’<sup>182</sup>. Esta dualidad constante en la que se dirime la condición humana puede alcanzar su proyección futura también en la obra de arte: ‘La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad’<sup>183</sup>; el arte, por tanto, ofrece la posibilidad de lo imperecedero, de lo eterno.

Esta doble aplicación de la temporalidad en el pensamiento de Gadamer es asumida por el compositor andaluz en su aparato conceptual y aplicada, en un

<sup>179</sup> Gadamer, *Actualidad...*, op. cit., p. 107.

<sup>180</sup> La relación de continuidad que establece la filosofía de Gadamer con los postulados de Heidegger ha sido transitada y aceptada en la historiografía, véase, en castellano, Teresa Oñate y Zubía, Cristina García Santos y Miguel Ángel Quintana Paz (eds.), *Hans-Georg Gadamer: ontología estética y hermenéutica*, Madrid, Dykinson, 2005; Eduardo Robredo Zugasti, *Historia de la filosofía. Gadamer y la neohermenéutica*, Madrid, Cibernous, 2005; entre otros.

<sup>181</sup> Gadamer, *Actualidad...*, p. 111.

<sup>182</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>183</sup> *Ibíd.*, p. 111.

proceso de retroacción, a su definición como creador ante la tradición y el pasado musical y cultural que nos precede.

No olvidemos que el planteamiento del filósofo de Marburg obtenía una doble lectura en la asunción del compositor: una era la del tiempo propio de la obra de arte, como acabamos de ver; otra, la de la división de las artes, algo que nos conecta con lo que exponíamos en el capítulo inicial de este trabajo en relación con la posibilidad de una comparación entre ellas y la difuminación de las fronteras entre disciplinas.

La división que ofrece Gadamer encuentra su definición también en la conciencia de la condición temporal de las artes, que divide en estatuarias –artes plásticas y arquitectura– y aquellas cuyo fluir evita la posibilidad de lo estático, las artes transitorias –música, poesía, teatro. El tiempo aparece como elemento divisor quizás en una dimensión estructural, aunque no así en el momento de la experiencia, donde cada disciplina y cada obra de arte adquiere y requiere de un modo específico de demora que

“No sólo es válido para las artes transitorias (...). Si dirigimos nuestra mirada a las artes estatuarias, recordaremos que también construimos y leemos las imágenes, o que ‘recorremos’ y caminamos por edificios arquitectónicos. (...) Hay que ir allí [al edificio], entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación”<sup>184</sup>

Se trata aquí de una alusión de nuevo al concepto proceso-de-tiempo, no ya como confluencia simultánea de pasado y presente, con la puesta en juego de la conciencia histórica ya aludida, sino como la constatación efectiva de una sucesión activa del tiempo necesaria para la experiencia artística, activa en tanto en cuanto depende del individuo oyente, espectador, visitante, que transita por la obra de arte y la crea en su constitución como tal.

---

<sup>184</sup> *Ibíd.*, p. 110.

### 3.6.3.2. Asunción práctica del pasado

A partir de la definición y asunción del concepto de tradición recién expuesta, José María Sánchez-Verdú desarrolla un comportamiento explícito ante su pasado cultural y musical y no duda en aplicar procedimientos técnicos concretos para su puesta en juego en la obra artística.

En el análisis dividiremos lo que supone una conciencia de la tradición musical occidental y su aplicación directa a través de la cita y, por otro lado, nos detendremos de forma concisa en la presencia de lo árabe, puesto que conforma todo un conjunto de referencias culturales, fundamentalmente literarias y técnicas.

#### 3.6.3.2.a) Desde occidente

Como el propio compositor afirmaba en la cita ofrecida al inicio de este epígrafe dedicado al concepto de tradición, la relación que él establecía como creador con una tradición cultural y musical entendida de forma amplia podía ser diacrónica o sincrónica. En el primer caso, Sánchez-Verdú veía posible el contacto con expresiones artísticas y musicales ‘nacida[s] del conocimiento de culturas y tradiciones anteriores en la historia, tanto de Europa como de otros continentes’<sup>185</sup>. Este conocimiento, basado obviamente no en la pertenencia específica a una genealogía cultural concreta sino al interés o la atracción por un objeto cultural precedente, ha llevado al compositor a observar como una posibilidad, de hecho efectiva, la apropiación de textos, literarios y musicales, del pasado, occidental y oriental, a través, fundamentalmente, de un procedimiento de cita que ha puesto en juego de forma recurrente en no pocos números de su catálogo.

Si establecemos un nuevo puente interior en este trabajo, el proceso de cita fue comentado en el primer capítulo como constituyente del palimpsesto musical que ofrece la obra de Sánchez-Verdú, en otra clara extensión del proceso-de-tiempo de Gadamer. Allí tomábamos como ejemplos pioneros de la cita musical la obra de autores como Luciano Berio, Bern Alois Zimmermann o George Rochberg. Más allá de las conjeturas estéticas que en aquellos años sesenta pudiera implicar el uso

---

<sup>185</sup> Sánchez-Verdú, ‘La tradición...’, op.cit., p. 102.

de músicas del pasado<sup>186</sup>, conjeturas que por otra parte habrían sido superadas ya hoy día, nuestro compositor se siente decididamente abierto al uso de objetos precedentes, a raíz de un conocimiento exhaustivo del repertorio musical occidental:

“La intertextualidad es en la música actual y en mi obra (...) un aspecto importante y constante: la presencia de una obra anterior en una nueva (hipotexto e hipertexto) y los distintos grados de relación que se pueden presentar entre ellas –cita, transformación, transestilización, continuación, etc.– son un tema fascinante que he tratado de recoger y solucionar (...). La tradición se hace presente y convive con los lenguajes de hoy, como la sangre bajo una nueva piel, como las raíces de un nuevo árbol que se abre en flor”<sup>187</sup>

El pasado musical del creador es así concebido como la propia sangre de la que brota su producción, la raíz sobre la que crece cualquier propuesta artística; es por tanto, inevitable la alusión al pasado y banal la discusión sobre la ponderación de la obra de arte como nueva en base a su mayor o menor implicación con una tradición reciente: ‘Yo quisiera reivindicar la renovación y la expresividad de la materia musical, la frescura y la ausencia de convencionalismos’<sup>188</sup>, manifiesta el propio compositor en 2005. Asimismo, y en la línea de lo dicho hasta ahora, Sánchez-Verdú se acerca al pasado sin rémoras éticas, es decir, sin el tamiz nacionalista del neoclasicismo falliano y sin la actitud ortodoxa y cultista con que se podían efectuar estas prácticas en la vanguardia post-bélica española<sup>189</sup>.

Esta conducta del compositor andaluz obtiene una aplicación directa a través de distintos procedimientos que él mismo se encarga de enumerar en el fragmento citado, procedimientos que guardan un vínculo común en la cita. Aunque no se trata de una técnica utilizada en las obras seleccionadas para su estudio en este trabajo, es necesario manifestar un uso constante a lo largo de su catálogo. Desde, entre otras, su *Memorare (Requiem para flauta subcontrabajo)* (1995-1996) –en la que aparece ya al final la ‘enunciación de la fuente originaria –la antífona ‘Memorare

---

<sup>186</sup> Algo que otros autores como Pierre Boulez observan aún en 1968 como una práctica a evitar, como puede observarse en las continuadas publicaciones en las que ataca a estas prácticas y a los compositores que las realizan, véase Geoffrey Cox, ‘A Return to the Future or Forward to the Past?’, *Contemporary Music Review*, 29/3 (2010), pp. 251-264, pp. 261 y ss.

<sup>187</sup> Revista *Sibila* 32 (2005), p. 41.

<sup>188</sup> *Ibíd.*

<sup>189</sup> Para una discusión precisa sobre este tema puede consultarse G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...*, op.cit., pp. 273 y ss.

Domini' del *Ordo in finem hominis diei mozárabe*<sup>190</sup>; sus *Palimpsestes II* (1996), que ofrece una cita de un tiento de primer tono de Antonio de Cabezón, o *Glosas* (1998), que se construye sobre la prosa 'Eterni numinis' del Códice de las Huelgas<sup>191</sup>, la referencia intertextual aparece a lo largo de su trayectoria creativa hasta piezas más recientes como *Machaut-Architekturen I-V* (2003-05), obviamente inspirada en el compositor del primer Renacimiento francés y su *Messe de Notre Dame*.

Con este proceso el compositor se inscribe en una tendencia habitual de la creación contemporánea hoy día, una corriente que observa la tradición y los productos del pasado como un objeto artístico más que se suma a los útiles estéticos y técnicos con los que se trabaja: 'Tradicción no quiere decir mera conservación, sino transmisión y traducción del pasado al presente para proyectarlo al futuro'<sup>192</sup>.

### 3.6.3.2.b) Hacia oriente

Ya en el comentario analítico de *Rosa de Alquimia* en la sección 3.5.2. de este trabajo hablábamos de la relevancia que adquiriría lo árabe tanto en las piezas seleccionadas como en otras muchas del catálogo de Sánchez-Verdú. Es ahora, tras la exposición sistemática de este análisis y de la aclaración conceptual necesaria cuando debe establecerse la consideración de la utilización de la tradición musical árabe –bien a través del uso de la voz de un muecín o de instrumentos adscritos a ella– en la creación del compositor andaluz puesto que, como se ha podido ver, alcanza un valor decisivo en su corpus conceptual y musical.

En primer lugar, es preciso detenerse en la atención que el compositor presta a la vocalidad del muecín<sup>193</sup> árabe para recitar y cantar pasajes concretos, ya sea la poesía de Adonis o de otras fuentes textuales tradicionales. Este uso alcanza en el catálogo del compositor algecireño una posición muy significativa: a los ejemplos ya vistos, deben sumarse obras posteriores como *El Viaje a Simorgh* (2002-2006) o el reciente estreno de *Libro de las estancias* (2009). Aunque estas piezas se

<sup>190</sup> Como bien nos expresa Germán Gan, *José María Sánchez-Verdú...*, op.cit., p. 26.

<sup>191</sup> Ibíd. Esta alusión ha quedado culminada más recientemente con la pieza *Libro de glosas* (2007-2008).

<sup>192</sup> J. M.<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, 'Arquitecturas del eco...', op.cit., p. 41.

<sup>193</sup> Funcionario musulmán cuya función principal es llamar a la oración de los fieles cinco veces al día desde lo alto del alminar de la Mezquita. Del francés *muezzin*, y éste a su vez de la transcripción fonética de la expresión árabe.

encuentran fuera del marco cronológico establecido no hacen sino subrayar la propuesta ya enunciada y relacionada con la presencia de lo árabe a través de la vocalidad tradicional del canto del muecín.

“De todas maneras al componer sigo la máxima de crear siempre nuevos instrumentos aunque sean los acústicos tradicionales. De ahí que también utilice voces de cantantes árabes, donde la tesitura es muy pequeña –una quinta o una sexta- pero se puede trabajar con una cantidad de matices, ornamentos, resonancias, etc., que no se consigue en el bel canto, donde se tiene a homogeneizar el timbre de cada voz en su toda su tesitura”<sup>194</sup>

Pero esta presencia también alcanza a la elección de instrumentos y prácticas coreográficas propias de tradiciones no occidentales, tanto de origen árabe como de extremo oriente. Así ocurre con la utilización directa de instrumentos en primer lugar como el ‘ud o la alusión tímbrica *Come un nēi* –exigida por el compositor en algunos pasajes de *Maqbara*, por ej., como ha sido anotado en la exposición analítica–; en segundo lugar como el sakuhashi japonés, utilizado en *Mizu no oto* (1997), pieza inspirada en el haiku *Furu ike ya* (1686) –conocido como haiku de la rana– del maestro Matsuo Bashō (1644-1694)<sup>195</sup>; en tercer lugar, como una percusión alejada de la convencional occidental –sic. el djembé africano también en *Maqbara*.

Esta plantilla instrumental amplía obviamente las posibilidades tímbricas del objeto sonoro, desde un punto de vista estrictamente técnico, y refleja lo que ya ha sido afirmado en cuanto a la alusión a tradiciones musicales no occidentales, desde el estético.

También habría que aludir aquí a la práctica coreográfica que Sánchez-Verdú pone en juego en su ópera *El viaje a Simorgh*. En su escena final –Acto II,

---

<sup>194</sup> Camilo Irizo, ‘Entrevista...’, op. cit.

<sup>195</sup> Véase David Landis Barnhill (trad. y ed.), *Basho’s Haiku. Selected Poems of Matsuo Basho*, New York, State University of New York, 2004. La atracción de Sánchez-Verdú por extremo oriente es ya visible tan pronto como en 1999, cuando publica un breve artículo, ‘El jardín de Pan-Yundum’, sobre un jardín en el centro urbano de Shanghai, en *Senderos para el 2000*, junio (1999), p. 13.

Escena 14–, aparece un grupo de bailarines derviches<sup>196</sup> cuya utilización acentúa el misticismo que envuelve a esta obra escénica<sup>197</sup>.

Aunque es ya tópico para la historiografía musical transitar por las sendas definidas para analizar la utilización de instrumentos y elementos no occidentales en la creación musical contemporánea, es cuando menos necesario insistir en la naturalidad estética con la que nuestro compositor emplea y hace uso de estos objetos, algo que lo sitúa en relación con otros compositores coetáneos que se sienten también atraídos por estas tradiciones. Así ocurre con Heiner Goebbels (1952) y su *Landschaft mit entfernten Verwandten* (2002) –*Paisaje con parientes lejanos*–, ópera en la que intervienen instrumentos de percusión como la ngara africana, el daf persa y el sakuhashi japonés así como un grupo de derviches, todo ello con una propuesta escenográfica inspirada parcialmente en motivos de la decoración arquitectónica persa<sup>198</sup>; o con Beat Furrer (1954) que dedica dos piezas a la figura mítica de los lotófagos –*Lotófagos* y *Lotófagos II* (2006 y 2008, respectivamente)– a la vez que Sánchez-Verdú concluye su instalación *Gramma. Gärten der Schrift* (2004-2006) –*Gramma. Jardines de la escritura*–, en la que estos personajes míticos del nordeste africano obtienen un papel relevante; o, como ya observamos en el primer capítulo de este trabajo en relación al carácter precedente que supone la obra de Klaus Huber: desde su *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* (1992-1993) y *Lamentationes de fine vicesimi sæculi* (1992-1994), en las que aparece un uso deliberado del canto sufí y de instrumentos como el nēi, el qanun o el riqq, hasta *Black Plaint* (1995) –escrita para shô, instrumento de origen japonés–, *Rauhe Pinselspitze I y II* (1992) –donde utiliza el Buk coreano–, y, más recientemente, *...à l'âme de descendre de sa monture et marcher sur ses pieds de soie...* (2004), donde utiliza de nuevo a un intérprete sufí para cantar textos de Mahmoud Darwish.

<sup>196</sup> Así se denomina al grupo de hombres que danzan girando sobre sí mismos en una práctica de origen turco inscrita en la vertiente sufí del islam, véase Idries Shah, *Los sufis*, en traducción de Pilar Giralt y Francisco Martínez, Barcelona, Kairós [1996], 2008.

<sup>197</sup> José María Sánchez-Verdú, ‘Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*’, en José María Sánchez-Verdú et al., *El viaje a Simorgh*, Libreto de la ópera, Madrid, Teatro Real, 2007, pp. 42-57, p. 45: ‘La ópera, formalmente, va creando una disolución paulatina de sus personajes (y de la voz) hacia esa unidad final que culmina en la danza extática de los derviches, en la música y el movimiento, en la zozobra del aceleramiento extático en círculos que se expande por todo el teatro’, p. 45.

<sup>198</sup> Barbara Kordes, ‘Heiner Goebbels und sein Musiktheater – Schnittstellen mit Heiner Müller und Innovationen’, en Barbara Kordes, *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*, Vandenhoeck und Ruprecht, 2009, pp. 85-132.

Este uso de instrumentos, voces y danzas de tradiciones no occidentales debe instalarse, si volvemos la mirada al caso que nos compete de Sánchez-Verdú, a la posición que él mismo definía como sincrónica en el fragmento citado hace ya algunas páginas, en cuanto a la posibilidad de verse imbuido de ‘culturas actuales presentes en otras zonas del planeta diferentes de la occidental’<sup>199</sup>.

Obviamente, quedan abiertas distintas vías de análisis en cuanto al modo de acercamiento que nuestro compositor establece con estas ‘culturas actuales’ y las posibles implicaciones ideológicas –en cuanto a conceptos como identidad, entre otros– que podrían observarse.

### 3.6.3.2.c) El palimpsesto como práctica compositiva

Como tercer ejemplo de esta aplicación del pasado, es necesario introducir y definir una figura esencial, una herramienta conceptual y técnica muy relevante para comprender la práctica compositiva de Sánchez-Verdú: el palimpsesto.

Huella de una escritura anterior, en sentido literal, rastro de la ‘línea que se remonta al origen del tiempo’, en palabras de Pablo Palazuelo, en un orden simbólico, el palimpsesto es una idea que alcanza una proyección certera en la edad contemporánea, con una evolución estilística propia en la invención artística, tanto musical como literaria o plástica, y con un vasto corpus teórico –literario y filosófico; esta amplitud de implicaciones hace necesaria un estudio detenido del concepto.

A la hora de analizar la figura del palimpsesto y sus múltiples significados y aplicaciones, es preciso tener en cuenta las aportaciones germinales de autores del estructuralismo francés como Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva o Roland Barthes<sup>200</sup>, Gérard Genette o Françoise Escal<sup>201</sup>, referencias básicas en la elaboración teórica del concepto.

Desde su nacimiento en la teoría literaria, la aplicación del término a la definición de ‘texto’ parte de una concepción integral más amplia que comienza a

---

<sup>199</sup> Sánchez-Verdú, ‘La tradición...’, op. cit., p. 26.

<sup>200</sup> En publicaciones como *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, ‘Le mot, le dialogue, le roman’, en *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, extractado en Rabau, Sophie (ed.), *L’Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002 (pp. 54-57) y ‘Texte (théorie du)’, en *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis de France, [1973] 2002 (pp. 370-374), respectivamente.

<sup>201</sup> *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982; *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, respectivamente.

surgir a finales de los años sesenta. Da lugar por un lado a que éste adquiriera una dimensión espacial interna notable, es decir, que se estimen de forma detenida sus componentes, teniendo muy en cuenta los distintos niveles semióticos, desde el signo hasta su captación y entendimiento por parte del lector. Como afirma J. Kristeva:

“Face a cette conception spatiale du fonctionnement poétique du langage, il est nécessaire de définir d’abord les trois dimensions de l’espace textuel dans lequel vont se réaliser les différentes opérations des ensembles sémiqiques et des séquences poétiques. Ces trois dimensions sont: le sujet de l’écriture, le destinataire et les textes extérieurs (trois éléments en dialogue). (...) Tout texte se construit comme mosaïque de citation<sup>202</sup>, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte”<sup>203</sup>

Barthes acentúa y amplía las posibilidades de observación sobre ésta última consideración de Kristeva:

“Tout texte est un *intertexte*; d’autres textes ont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte es un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement réparable, de citations inconscientes, ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d’intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité: c’est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d’une filiation repérable, d’une imitation volontaire, mais selon celle d’une dissémination –image qui assure au texte, le statut, non d’une reproduction, mais d’une productivité”<sup>204</sup>

<sup>202</sup> Este término debe asumirse a través de la exacta definición que realiza F. Escal: ‘C’est l’acte de citation comme fait de langage, et non la citation comme énoncé, qui nous intéresse. C’est l’acte de production, le ‘rapportage’, et non le ‘passage rapporté’ [terminos entrecomillados de A. Compagnon] don’t le repérage et l’identification relèvent, eux, de la critique de sources’, en *Le compositeur...*, p. 13.

<sup>203</sup> J. Kristeva, ‘Le mot’, p. 144-145, Rabaut, *L’intertextualité...*, op.cit, pp. 56-57. Subrayado propio.

<sup>204</sup> R. Barthes, ‘Texte’, op.cit., p. 372.

En este sentido y una vez extendidas las cualidades del texto desde su dimensión interna, se aplica la noción de *intertexto*, a partir de la cual se focaliza la atención de manera notable en su necesaria relación con un tiempo anterior que le precede, y con el entorno y el instante directos en los que surge; todo ello debe ser observado siempre desde un punto de partida en el que se amplía decisivamente la cualidad polisémica del ‘texto’ así como su trascendencia conceptual, que supera a la de la propia obra, como afirma el propio Barthes<sup>205</sup>.

Un último paso en la escala hermenéutica es el que realiza Genette al establecer cinco tipos de relaciones intertextuales posibles. Entre ellos, como afirma Yvan Nommick, dos son los que pueden acogerse de manera precisa para el estudio de una obra musical: la intertextualidad –‘relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro’<sup>206</sup>– y la hipertextualidad – toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) ‘en el que se injerta de una manera que no es la del comentario’<sup>207</sup>.

Esta línea iniciada ya a comienzos de los años setenta ha obtenido una aplicación en muchas otras disciplinas humanísticas. A pesar de la envergadura de esta teoría, que podría asumirse como verdadero punto de inflexión en el estudio de la cultura contemporánea y que obtiene un uso prolífico en la investigación ya estrictamente musicológica, es preciso anotar que se ha visto no superada pero sí readaptada, debido fundamentalmente a algunas de las últimas tendencias en la creación literaria de vanguardia<sup>208</sup> en las que es ya no sólo usual sino rasgo esencial la creación a partir de textos y objetos artísticos previos, lo que requiere de nuevas categorías analíticas.

Sin embargo, es indispensable resaltar varios conceptos que han aparecido en las citas ofrecidas y que tendrán una proyección efectiva en lo que compete al objeto de estudio de este trabajo.

---

<sup>205</sup> En ‘De l’œuvre au texte’, *Revue de Esthétique*, 3 (1971), pp. 225-232, consultado en Wallis Brian (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal 2001 [1996], pp. 169-174.

<sup>206</sup> Genette, *La littérature...*, p. 8.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>208</sup> Puede consultarse al respecto el artículo de Benoît Delaune, ‘Collage, montage, cut-up, musique concrète: figures de l’intégration du chaos dans l’œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer’, en *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, 6/2008. Edición online a consultar en <http://trans.univ-paris3.fr/>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

El primero de ellos es el de diálogo: subrayado en la cita mostrada de Julia Kristeva, es el estado en el que debe situarse la relación entre las tres dimensiones del espacio textual, a saber: el sujeto de la escritura –el autor–, el destinatario –el lector– y los textos externos. Si partimos de esta consideración y ampliamos su aplicación<sup>209</sup> a la creación musical, la condición dialógica puede facilitarnos una perspectiva metodológica desde la que comprender de mejor forma los casos seleccionados para este estudio. Así, en los planteamientos conceptuales y musicales de Mauricio Sotelo y J. M.<sup>a</sup> Sánchez-Verdú existe una conciencia clara de su posición vinculada estrechamente a estos ‘textos externos’, entendidos como los relatos que preceden y envuelven al acto creativo. Esta consideración puede situar sendos catálogos en un estado en constante diálogo: por un lado con manifestaciones de cualquier otra disciplina artística y, por otro, con tradiciones culturales inicialmente alejadas, algo que acentúa en sí mismo esta misma condición.

El segundo término en el que es preciso detenerse es sin duda el de *intertexto*. Esta figura obtiene una evolución conceptual propia en la corriente postestructuralista desde la definición específica y sistematizada que ofreciera Barthes.

Con una proyección efectiva en la producción musical contemporánea, no de forma exclusiva pero sí de forma deliberada y más acentuada que en etapas anteriores, será el palimpsesto, una de las múltiples acepciones y usos que pueden extraerse del concepto *intertexto*, la que supondrá una herramienta analítica fundamental en este estudio.

En su aplicación a la creación musical, el palimpsesto adquiere una heterogeneidad semántica absoluta puesto que se sitúa en el entorno conceptual de la ‘cita’, procedimiento técnico y estilístico que asume una tradición de implicaciones muy diversas; asimismo, acoge una nueva significación inmersa en la corriente de pensamiento postmoderna<sup>210</sup> y aún una más reciente a la luz de la

---

<sup>209</sup> Más allá de y dejando a un lado la teoría informacional de la comunicación que Abraham Moles desarrolló desde los años cincuenta. Este autor debe ser tomado asimismo como padre del estructuralismo y por tanto precedente de esta corriente de pensamiento postestructuralista que protagonizan Kristeva et al., desde una perspectiva nacida de un cuestionamiento quizás algo más empírico de la experiencia comunicativa, véase un texto absolutamente fundacional como *Théorie structurale de la communication et société*, Paris, Masson, 1986.

<sup>210</sup> Como puede observarse en los textos de Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998; Peter Burkholder, ‘Borrowing: Art Music after 1950’, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, MacMillan, 2001;

denominada *altermodernidad*, en alusión al muy discutible aunque cada vez más extendido término de N. Bourriaud. En esta línea, la cita adquiere un nuevo valor que viaja desde la intertextualidad hacia otras categorías estéticas y técnicas como la heterocronía, analizadas parcialmente en diversos textos precedentes<sup>211</sup>. Estas categorías necesitan de una revisión bibliográfica exhaustiva<sup>212</sup> ya que alcanzan una gran recurrencia en la creación de varios compositores. Entre estos sería posible subrayar como autores fundacionales a George Rochberg (1918-2005) –con *Contra mortem et tempus* (1965), *Music for the magic theatre* (1965) o *Nach Bach* (1966)–, Bern Alois Zimmermann (1918-1970) –*Musique pour les soupers du roi Ubü* (1966)–, Luciano Berio (1925-2003) –con su conocida *Sinfonia* (1968-69)– o Mauricio Kagel (1931-2008) –con *Ludwig van* (1969-1970)–, entre un mar extensísimo de ejemplos posteriores.

De esta manera, se acogerá el palimpsesto como una forma de afirmación de un imaginario sonoro, entendida esta expresión no en su acepción relacionada con una representación ideal concebida por el autor, sino en el significado que le otorga Ramaut Chevassus:

“Si donc toute composition se donne comme le passage d’une image mentale incommunicable et purement subjective à un imaginaire musical, qui lui, devenu sonore est audible et communicable, alors la citation peut jouer un rôle particulier dans ce passage”<sup>213</sup>

Así, en el imaginario estético y musical que pone de manifiesto la aplicación del palimpsesto como recurso conceptual al análisis de la creación que lo requiera, pueden rastrearse tanto referencias estrictamente sonoras

---

Gianni Vattimo et al., *En torno a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990; Judy Lockhead y Joseph Auner, *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Nueva York y Londres, Routledge, 2002; entre otros.

<sup>211</sup> Puede consultarse al respecto Yvan Nommick, ‘La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX’, *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), pp. 792-807; este ejemplar contiene las Actas del último Congreso de la Sociedad Española de Musicología, celebrado en Oviedo, entre los días 17 y 20 de noviembre de 2004.

<sup>212</sup> Para la actualización de esta revisión puede consultarse la *Contemporary Music Review*, que dedica su número 29/3 (2010) precisamente a la revisión de la relación que el creador musical contemporáneo puede mantener con su pasado. Este número se titula genéricamente *Recycling and Innovation in Contemporary Music* e incluye artículos como Geoffrey Cox, ‘A Return to the Future or Forward to the Past?’, pp. 251-264; Alistair Hardie, ‘Musical Borrowing as Incarnation: A Theological Reading of Hildegard’s *O quam preciosa* in John Adam’s *El Niño*’, pp. 291-307; o Nils Holger Petersen, ‘Quotation and Framing: Re-contextualization and Intertextuality as Newness in George Crumb’s *Black Angels*’, pp. 309-321, entre otros.

<sup>213</sup> Béatrice Ramaut-Chevassus, ‘La citation musicale: d’une image à un imaginaire sonore’, en Marc Jiménez et al., *Imaginaire et Utopies du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 155-166.

como artísticas y culturales; todas ellas quedan incorporadas al lenguaje de un compositor y determinan de manera decisiva el resultado final de su obra.

En el caso específico de José María Sánchez Verdú se entiende esta figura del palimpsesto como la confluencia en el objeto artístico de distintas capas de significación estética, entre las que la tradición que le precede como creador se encuentra muy presente. Desde piezas con título tan elocuente como *Palimpsestes* (1995) y *Palimpsestes II* (1996), existe en su catálogo una multitud de ejemplos en los que puede rastrearse una reflexión precisa en la aplicación conceptual de esta idea: tanto a través de la cita estrictamente musical y de procedimientos compositivos de íntima relación con estilos del pasado –sirva como ejemplo *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (2000-2001), entre otros muchos–, como a través de una asunción consciente de la pluralidad de lenguajes y tradiciones de diverso origen temporal y geográfico que conforman su imaginario cultural: su particular “memoria de la sangre”<sup>214</sup>, en palabras de Pablo Palazuelo: un constante proceso de ‘transestilización’<sup>215</sup>.

Todos ellos son términos, por otro lado, que sitúan su creación en relación con otras voces del arte musical actual desde una perspectiva conceptual paralela, con la distancia estética precisa. Diversas son las aplicaciones de la propia intertextualidad, entendida como recurso creativo y analítico: por un lado se encuentra la referencia obvia al ‘poder de la integración’, característica en el catálogo de Klaus Huber (1924) –en el que también es esencial una conciencia rigurosa de la tradición, como puede observarse en su concierto de cámara *Intarsi* (1993-1994). Por otro, puede localizarse su utilización como ‘perspectiva imaginaria’ en la producción de principios de los años noventa de Salvatore Sciarrino (1947) –véase su *Aspern Suite* (1979), *Cadenzario* (1991) o *Le voci Sottovetro* (1998), entre otras. Estos dos autores obtienen una relevancia considerable en el planteamiento creativo de Sánchez-Verdú aún en un momento inicial de su trayectoria como compositor.

Asimismo, son también notables las aproximaciones a esta figura del palimpsesto que pueden anotarse en la obra de Georges Aperghis (1945), quien se

---

<sup>214</sup> En ‘Conversación con Pablo Palazuelo’, Pablo Palazuelo. *Escritos, Conversaciones*, p. 70: ‘Me considero descendiente de las corrientes de pensamiento que han conformado nuestra cultura, y que pueden provenir de otras culturas diferentes como es el Islam (...). Es lo que yo llamo la memoria de la sangre’.

<sup>215</sup> Como afirma B. Pérez Castillo en ‘Sánchez Verdú, José María’, op.cit., pp. 693-695, p. 694.

ve inmerso en la confrontación absoluta de fragmentos sonoros precedentes –como ocurre en algunas piezas de comienzos de nuestro siglo como *Dans le mur*<sup>216</sup> (2008); o, por último, en el catálogo de Marc-André Dalbavie (1961), que desenvuelve en *Palimpseste* (2002) una *work in progress* en continua re-creación ya que superpone nuevos fragmentos en cada interpretación de la pieza.

El caso de Klaus Huber (Berna, 1924) debe ser tenido en cuenta puesto que establece un precedente de la actitud que Sánchez-Verdú mantiene ante la tradición y la forma en que la asume en su propia composición. Desde mediados de los años ochenta, según afirma Max Nyffeler<sup>217</sup>,

“la exploración y expansión del material musical fueron expresadas a través de (...) un renovado y profundo interés por la música medieval y renacentista (*Cantiones de Circulo Gyrate, Agnus Dei cum recordatione*); [y] un uso de la espacialización acústica para construir distintas áreas de sonido (*Die umgeflügte Zeit, Spes contra spem*). (...) Los intentos de romper con el sistema tonal continuaron en los años noventa. Huber estudió los textos de teóricos musicales árabes clásicos y compuso obras sobre la base del *maqām*<sup>218</sup>; entre estas se encuentra *Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen* (1992-1993), para músicos árabes y europeos, la pieza orquestal *Lamentationes de fine vicesimi sæculi* (1992-1994) (...) y *Lamentationes sacræ et profanæ ad responsoria Iesuadi*, basada en los responsorios de Gesualdo”<sup>219</sup>

Huber, Aperghis, Sciarrino, junto al propio creador gaditano, entre otros muchos, mantienen como puede observarse una relación abierta y sin obstáculos conceptuales con el pasado cultural y artístico que les precede y con la tradición de otros puntos quizás alejados geográficamente pero cercanos por la atracción que provocan. Todos estos componentes intervienen como recursos poéticos, musicales, plásticos... y enriquecen finalmente las posibilidades analíticas y estéticas de sus respectivas propuestas sonoras.

---

<sup>216</sup> En alusión directa además a la creación de un artista tan notable como Jean Dubuffet, véase Sophie Weibel et al., *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*, catálogo de la exposición celebrada en otoño de 2008 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

<sup>217</sup> En la voz que Oxford Music Online le dedica a este autor, véase [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).

<sup>218</sup> Estructura compositiva para la realización de improvisaciones vinculada a las composiciones de extensión más amplia denominadas *nuwas*.

<sup>219</sup> M. Nyffeler, ‘Klaus Huber’, op.cit. Subrayado propio.

### 3.7. La propuesta plástica de Pablo Palazuelo

“El misterio de la intimidad con el material, la vitalidad, la movilidad de la mano cuando dobla o acaricia la chapa de metal inteligentemente, como si de un ser independiente se tratara. La conciencia, los momentos de la quietud del cuerpo, en otros momentos eufórico e impulsivo. El sentimiento de musicalidad durante la evolución de la línea. La sorpresa que produce el cantar de un color al lado de otro, ambos imaginados. La tensión exultante y la calma, el tiempo diferente, la duración, la memoria independiente”<sup>220</sup>

Una vez expuestos los pilares esenciales en la construcción musical de Sánchez-Verdú y como ya ha sido efectuado con la presencia de lo árabe, debe detenerse el estudio aquí para presentar la efectividad del vínculo conceptual con la figura y la creación plástica del pintor Pablo Palazuelo. Esto supone uno de los objetivos primordiales de este trabajo.

Para ello, al igual que ya se hiciera anteriormente, definiremos esta relación en cada uno de los tres niveles hermenéuticos definidos.

Antes sin embargo, es imprescindible acercarse a la trayectoria biográfica y creativa del pintor puesto que ofrece detalles sustanciales en dos direcciones: en primer lugar, en aquella que muestra una sensibilidad notable hacia la música, sensibilidad que se traduce en una conciencia clara de las posibilidades que su propia obra ofrece como soporte sobre el que construir un discurso sonoro; en segundo lugar, en la que que sirve como derrotero por el que transitar para acercarse a la apropiación que Sánchez-Verdú realiza del programa palazueliano.

#### 3.7.1. Introducción

“En los sistemas complejos las propiedades globales surgen de las interacciones locales. Una serie de sistemas cada uno de los cuales produce algún tipo de propiedad global que interacciona con cada una de las otras propiedades para generar otro nivel de propiedades emergentes, y así sucesivamente a lo largo de *múltiples niveles*; en

---

<sup>220</sup> Power/Palazuelo, *Geometría...*, op. cit., p. 56; Bonell, *La geometría...*, op. cit., p. 131.

resumen, tendríamos una serie de jerarquías con muchos niveles y con propiedades concentradamente distribuidas”<sup>221</sup>

Uno de estos niveles que interactúa con el recién expuesto de Sánchez-Verdú para la consecución de un nuevo sistema complejo es precisamente el que supone el estudio de Pablo Palazuelo, que ahora comienza.

### 3.7.1.1. *Cursus vitæ*<sup>222</sup>

Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-2007) es una personalidad artística de relevancia notable en la denominada abstracción del pasado siglo XX. A su formación inicial en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid debe sumarse la estancia en la School of Arts and Crafts de Oxford, todo ello antes de la Guerra Civil española, en la que participó como piloto de aviación cuando se encontraba en cumplimiento de su Servicio Militar. Tras el conflicto, centró su atención decisivamente en la pintura. A finales de los años cuarenta da el paso internacional y se instala en el Colegio de España de París, aunque algunos críticos aún lo situaran en Madrid en 1952 y lo definieran como uno de los artistas que ‘trabajan desparramados por España [y] que pugnan por hallazgos personales’<sup>223</sup>. En la residencia del *14ème* parisino compartirá experiencias con Eduardo Chillida, entre otros artistas ‘obligados a marcharse fuera del país’<sup>224</sup>. En la capital francesa tomará contacto con protagonistas del arte contemporáneo como el matrimonio Maeght y el artista Ellsworth Kelly y encontrará, por tanto, el marco idóneo para desarrollar de forma más adecuada su creación. Durante la década de los cincuenta, su producción comienza a alcanzar proyección internacional: además de la concesión del Premio Kandinsky (1952), su participación en la exposición *Young Spanish Artists* (1953) en el Museo Guggenheim de Nueva York y su primera

---

<sup>221</sup> Notas de Pablo Palazuelo a partir de Roger Lewin, *Complejidad. El caos como generador del orden*, Barcelona, Tusquets, 1995, en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., p. 286.

<sup>222</sup> Para ampliar la información bio-bibliográfica puede consultarse la página web de la fundación Pablo Palazuelo, <http://www.fundacionpalazuelo.com/>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>223</sup> Como afirma Ricardo Gullón, ‘Proyecto para la Escuela de Altamira’, en su libro *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, en F. Calvo Serraller, ‘El desbloqueo diplomático de España en los años cincuenta y el reencuentro con la vanguardia internacional’, en Calvo Serraller, *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardias*, Madrid, Fundación Santillana, 1985, pp. 43-63, p. 51.

<sup>224</sup> Francisco Calvo Serraller, ‘Nulla æsthetica sine ethica’. Vanguardia artística y vanguardia política en la década de los sesenta’, en F. Calvo Serraller, *España. Medio siglo...*, op. cit., pp. 65-88, p. 68.

exposición individual en la Galería Maeght parisina (1955), debe considerarse la concesión del V Premio Internacional Carnegie del Pittsburgh International Museum of Art, centro donde expuso tres años antes. Ya en 1969 regresa definitivamente a España, tras una primera visita en 1963, habiendo constituido un corpus pictórico sólido conceptual y técnicamente hablando. En 1973 tendrá su primera exposición individual española tras la vuelta del exilio –en la Galería madrileña Iolas Velasco– para, casi una década después, recibir la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1981). Ya durante los años noventa, Palazuelo recibe la primera muestra de reconocimiento a su carrera creativa a través de la exposición retrospectiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (1995) y del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1999. Poco antes de su desaparición en 2007, recibe el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2004), y se realizan varias exposiciones retrospectivas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo d’Art Contemporani de Barcelona y el Museo Guggenheim de Bilbao, entre 2005 y 2007.

La creación plástica de Pablo Palazuelo dibuja una trayectoria en la que la abstracción juega un papel esencial. Aunque inicialmente, el pintor madrileño se movió en una figuración tímidamente cubista –como puede observarse en su participación en las exposiciones de La joven escuela de Madrid (Galería Bucholz, entre 1945 y 1947)– la pintura abandona cualquier referencia figurativa ya en 1948: en este año Palazuelo interviene en el *Homenaje a Paul Klee* que organizan la Galería Palma y la Librería Clan de Madrid. A través de esta muestra, se acercará ya de forma indeleble en su pensamiento plástico a la producción del pintor suizo. Asimismo, 1948 es el año de partida a París, ciudad también esencial en la trayectoria vital y estética del artista madrileño. Es a partir de este momento cuando Palazuelo se introduce en un pensamiento abstracto que estará también definido por una atención constante hacia la música, su representación gráfica y su consideración poética.

### **3.7.1.2. Revisión bibliográfica**

Una vez observada su trayectoria biográfica, es preciso detenerse en la literatura secundaria que se ha publicado en torno a la figura creativa de Pablo Palazuelo; en primer lugar porque su planteamiento plástico es esencial en la

construcción de la propuesta del compositor objeto de análisis en este capítulo de la tesis; en segundo lugar, porque de esta forma se establecerá el prisma con el que se ha observado la producción del pintor madrileño.

La figura de Pablo Palazuelo ha sido inicialmente adscrita a la segunda oleada que inundó la denominada Escuela de París, como nos cuenta Valeriano Bozal:

“A los [artistas] que viven allí, los que forman la llamada Escuela de París, se añaden otros que llegan a la capital francesa por motivos políticos o artísticos y después, tras la Segunda Guerra Mundial, un grupo de jóvenes que romperán con la tradición académica que se había impuesto en la Península: Palazuelo, Chillida, Sempere, Tàpies (...)”<sup>225</sup>

De entre ellos, destaca rápidamente Palazuelo, que incluso ‘tuvo una considerable influencia sobre ellos [Chillida y Sempere]’<sup>226</sup>, puesto que ‘había empezado a pintar algo antes y, además, tenía en 1948 una formación más sólida’<sup>227</sup>.

A pesar de su extensión, es interesante citar lo que Bozal comenta acerca de la trayectoria creativa de Palazuelo:

“En los años cincuenta Palazuelo acentúa el protagonismo de los valores geométricos y rítmicos, sin abandonar nunca aquellos elementos que eran propios de la pintura parisina, fundamentalmente la plasticidad de sus imágenes. Esta orientación se hace cada vez más compleja y sutil (...) jugando con las aproximaciones, la calidad cromática, la apertura de los motivos para introducir ritmos específicos (...).

Palazuelo no está inmerso en una investigación como la del Equipo 57, bien al contrario, el sentido de sus ritmos posee un sentido lírico y transcendental que (...) enlaza con el pensamiento oriental. Los colores nunca se plantean en la planitud que permite resolver los problemas geométricos, son colores con un valor estético, contrastados estéticamente, iluminados, cuando la luz juega en ellos un papel, estéticamente.

A partir de su vuelta a España (...) [y] como si fueran obras musicales, las pinturas exhiben en su superficie signos que articulan ritmos plásticos, (...) sin referencias concretas. (...) La única referencia de los signos es el ritmo que crean”<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España II, Pintura y escultura, 1939-1990*, Madrid, Espasa, [1998] 2000, p.122.

<sup>226</sup> Bozal, *Arte...*, op. cit., p. 346.

<sup>227</sup> *Ibíd.*

<sup>228</sup> *Ibíd.*, pp. 349-350.

De esta breve semblanza es muy interesante destacar términos como ritmo, signo, calidad cromática, entre otros; estos conceptos aparecerán a lo largo de este trabajo y encontrarán un contexto preciso en el marco de las obras analizadas.

La bibliografía relacionada con las numerosas exposiciones en las que ha participado es amplia y heterogénea en cuanto a calidad científica. Los ensayos, discursos, reflexiones y artículos de investigación que conforman estas producciones coyunturales suponen así el corpus literario esencial previo a cualquier estudio que sobre el pintor pueda realizarse, aunque no el único a tener en cuenta: al igual que Sánchez-Verdú, este artista plástico ha desarrollado una actividad como pensador y escritor sobre sí mismo y sobre autores de otras disciplinas. Esta actividad será muy tenida en cuenta en el epígrafe siguiente al definir el proceso de trabajo del pintor.

De la última etapa del pintor madrileño, el volumen que ofrece el mayor aporte bibliográfico es el Catálogo de la exposición *Palazuelo. Proceso de trabajo*, celebrada entre diciembre de 2006 y febrero de 2007 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y editado por este museo y por el Guggenheim de Bilbao –donde también se celebró esta exposición entre marzo y junio de 2007. Esta exposición recoge muestras de toda la carrera artística del pintor madrileño en lo que supone la mayor retrospectiva realizada hasta el momento. En cuanto al componente estrictamente ensayístico, este volumen recoge varios artículos y diálogos de, entre otros, Ignacio Gómez de Liaño y Manuel Borja-Villel<sup>229</sup>.

Sin embargo y debido a la ausencia casi total de referencias que contemplen la estrecha relación que el pintor mantiene a lo largo de toda su carrera creativa con la música, ha sido preciso indagar y realizar un estudio detenido sobre la literatura primaria de Palazuelo, literatura recogida fundamentalmente en tres libros: *Geometría y visión*, una conversación con Kevin Power en la que el crítico desgrana de manera precisa las claves estéticas y las inquietudes del pintor<sup>230</sup>; el volumen Pablo Palazuelo. *Escritos, Conversaciones*, que recoge, en una edición realizada por el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia

---

<sup>229</sup> Todos ellos bajo el título ‘Diálogos de los números. Tres monólogos y dos diálogos en torno a los trabajos de Pablo Palazuelo’, pp. 10-42.

<sup>230</sup> La referencia completa es Pablo Palazuelo/Kevin Power, *Geometría y visión: Pablo Palazuelo*, Granada, Diputación de Granada, 1995.

un amplio compendio de textos propios del pintor<sup>231</sup>; y *La Geometría y la vida*, un vaciado documental organizado como diccionario terminológico que ha acercado y facilitado de manera considerable el hallazgo de información y textos acerca de lo musical en el corpus conceptual de Palazuelo<sup>232</sup>.

### 3.7.2. Tiempo y música en la creación plástica de Pablo Palazuelo

No es menester detener nuestro camino en un análisis pormenorizado del catálogo palazueliano, aunque sí destacar ciertos elementos poéticos y técnicos que evidencian una estrecha relación con un pensamiento musical en lo que a su dimensión poética/temporal y gráfica se refiere. Este análisis servirá para delimitar de forma precisa los elementos que a su vez serán perceptibles en la recepción que Sánchez-Verdú realiza de la obra del pintor.

En primer lugar se encuentra el análisis de la dimensión temporal del planteamiento plástico y la obra de Palazuelo; ya que, como él mismo afirma, su creación se instala en una ‘transformación continua’, cada paso en su producción avanza hacia la conformación de un corpus conceptual unitario y en él lo temporal –y lo musical– tiene una presencia constante y decisiva.

En segundo lugar, será la dimensión musical la que se extraerá del catálogo palazueliano desde una perspectiva tanto poética-conceptual como objetual, es decir, con una atención a los modos de aproximación a lo musical que el pintor desarrolla a lo largo de su trayectoria creativa desde sus presupuestos estéticos hasta los resultados estéticos.

En tercer lugar será analizada una experiencia de traslación sonora efectiva, la que supone el ciclo *El número y las aguas* y la ‘traducción’ musical efectuada por Frederic Nyst a partir del trazo de Palazuelo.

Finalmente y como introducción metodológica a este epígrafe es necesario decir que el pintor madrileño construyó un planteamiento plástico complejo y para ello tuvo muy en cuenta la filosofía y el pensamiento de aquellos con los que compartió al menos periodo cronológico, es decir, con sus coetáneos,

---

<sup>231</sup> Pablo Palazuelo. *Escritos, Conversaciones*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia, 1998. Se agradece a la Fundación Palazuelo que haya cedido gentilmente un ejemplar de este libro al autor del trabajo. Se ha extraído un volumen notabilísimo de información esencial para realizar esta investigación.

<sup>232</sup> Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo*, Murcia, CENDEAC, 2006.

fundamentalmente. Su conocimiento no vino sólo por la lectura de sus textos sino también por una considerable labor de traducción de publicaciones originales<sup>233</sup> y de redacción de notas y comentarios a partir de ellas, lo que le llevó a constituir un amplio corpus de escritos y reflexiones. Aunque

“Palazuelo no se considera ni poeta ni literato (...) los documentos que él nos ha confiado son, según él mismo los considera, las trazas de una trayectoria a veces intuitiva: se trata todo lo más de notas, borradores, testigos suplementarios y citas del mundo multiforme en el que se apoya para dar forma a sus pensamientos”<sup>234</sup>

Así, de esta actividad literaria del pintor pueden obtenerse algunas de las claves de su poética y práctica pictóricas; en ellas la dimensión temporal, que es precisamente la que más nos interesa – y que Palazuelo construye a partir esencialmente de las teorías de David Bohm–, logra una notable relevancia. Junto a ella, es también pertinente reseñar la atención que dedica tanto a los procesos matemáticos –desde los textos de Michael Leyton, Roger Penrose y John D. Barrow– o los avances en la física –a partir de la teoría de la complejidad en autores como Roger Lewin – hasta la psicología –desde Carl Jung– y el estudio y conocimiento de la cultura islámica –a partir del islamólogo Henri Corbin–; esta última alcanza gran calado en la poética palazueliana.

Algunos de estos intereses se irán desgranando a lo largo de este epígrafe puesto que muestran un comportamiento permeable, es decir, cada proposición estética que nos ofrece el catálogo de Palazuelo nace de una construcción múltiple y compleja, en la que el tiempo –como duración, ritmo, tránsito– se encuentra siempre presente.

Al igual que ya se empleara en el capítulo dedicado a la creación de Mauricio Sotelo, podrían distinguirse varias categorías en la presencia que Palazuelo y su obra alcanza en la creación de Sánchez-Verdú. Es pertinente

---

<sup>233</sup> Así deben considerarse sus textos recogidos en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., ‘Más allá de la interpretación’, extraído del libro homónimo de Gianni Vattimo, Barcelona, Paidós, 1995 (pp. 259-260); ‘Comentarios’, al texto *Symmetry, Causality, Mind* de Michael Leyton, Massachusetts, Bradford Books, 1992 (pp. 275-276); ‘Notas’, sobre el libro *Las sombras de la mente*, de Roger Penrose, Barcelona, Ed. Crítica Grijalbo-Mondadori, 1996 (pp. 277-278); ‘Matemáticas’, del libro de John D. Barrow, *Pi in the Sky: Counting, Thinking, and Being*, Boston & New York, Back Bay Books, 1990 (pp. 279-280); entre otras. Éstas junto con el resto de traducciones y anotaciones de Palazuelo conforman la segunda parte de la referencia bibliográfica indicada al comienzo de esta cita, parte en la que Bohm obtiene el mayor número de entradas.

<sup>234</sup> Según se explica en la nota del editor de Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*, op.cit., p. 9.

recordad estas categorías que coinciden con los niveles analíticos de la metodología semiológica:

a) La primera es la poiética o conceptual, que se establece a partir del discurso del propio Palazuelo, sustentado sobre presupuestos filosóficos específicos. Esta categoría implica aproximarse, desde nuestra perspectiva, al concepto de tiempo en la obra artística –algo que ya ha sido analizado en el capítulo inicial de esta tesis– y a la consideración que este concepto adquiere en el discurso del pintor. Esta dimensión temporal es un primer paso para ponderar la posición de la música como su materialización directa.

b) La segunda es la neutral o gráfica; en ella cabe definirse una relación quizás más obvia, ya que el discurso del propio pintor se objetualiza en la asunción de la notación musical como grafía plástica, es decir, se toma la forma de representación musical convencional como punto inicial para la elaboración pictórica: el orden neutral o gráfico se convierte en sí mismo en objeto artístico. Este proceso culmina con una traslación –o traducción– sonora efectiva que será detenidamente analizada.

c) la tercera es el estética. En este nivel es preciso atender a la forma en que la *notion de vouloir*, adquiere su dimensión *de pouvoir*, es decir, cómo se corresponde la intención poiética del creador con el objeto final constituido y con la percepción final que el receptor –visitante, espectador, oyente –obtiene. En este orden cabe observar por un lado la aplicación de una posible dimensión concreta del tiempo, incitada inicialmente a través de títulos y referencias temporales precisas; y, por otro, en el epígrafe final de este capítulo –3.8–, su adopción como punto de partida para, desde la opción conceptual que escoge Palazuelo, es decir, su propia forma de concebir y proyectar ‘lo musical’ en su obra estrictamente plástica, y el resultado de su objeto pictórico, analizar el proceso de asunción por parte de Sánchez-Verdú, algo que obtendrá sus propios niveles de recepción conceptual, gráfica y estética.

### **3.7.2.1. El tiempo en Palazuelo**

La obra de Pablo Palazuelo presenta una dimensión temporal que va más allá de la convencionalmente aceptada en la historiografía artística, es decir, de aquella que se instala en la constatación del transcurso obvio de la creación de la

obra y de su posible percepción por el público<sup>235</sup>. Existe una conciencia minuciosa y un aparato teórico preciso sobre la esencia temporal intrínseca y cualitativa de la obra de arte y de las relaciones que pueden establecerse entre los distintos objetos que la componen, relaciones que a su vez necesitan de tiempo para ser percibidas.

El propio Palazuelo afirma,

“Es la duración del presente lo que hace posible la vida, y es el a-hora (...), lo que *va* con nosotros, por el presente sin término, el presente siempre fruto y semilla. El presente es eterno, es la presencia de lo ilimitado que se mueve con el universo”<sup>236</sup>

Dos ideas pueden extraerse de este breve texto –concluido en enero de 1995– en el que el pintor alude directamente a su concepción del tiempo, ideas que conforman su planteamiento poético y que tendrán además una consecución efectiva en su producción.

La primera de ellas coincide exactamente con la primera frase del párrafo y muestra ya las referencias filosóficas que pueden rastrearse en el corpus poético del pintor. En esta definición del tiempo como ‘duración del presente’ debe observarse la apertura del instante presente a lo eterno que parte de la propuesta de David Bohm (1917-1992); este físico y filósofo norteamericano centró la mayor parte de su carrera en la teoría cuántica, la relatividad y su significado filosófico y fue responsable directo de la asimilación en Occidente del pensamiento de Jiddu Krishnamurti con el que mantuvo una estrecha relación visible a través de sus numerosas entrevistas publicadas<sup>237</sup>.

Entre las traducciones a que antes se aludía se encuentran precisamente las que realizó de David Bohm y su *Thought as a System*<sup>238</sup>; es por esto que este autor debe ser tenido en cuenta para la comprensión de los textos del pintor madrileño.

Desde finales de 1994 hasta 1997 Palazuelo tradujo y trabajó sobre varios capítulos de este *Thought as a System* para confeccionar hasta seis entradas en sus

<sup>235</sup> Como ocurre en Manuel J. Borja-Villel et al., ‘Primera conversación. Laboratorio de formas’, en P. Palazuelo. *Proceso de Trabajo...*, op.cit., pp. 17 y ss.

<sup>236</sup> ‘La visión-el tiempo’, en P. Palazuelo, *Escritos...*, op.cit., pp. 114-116.

<sup>237</sup> Como *Truth and Actuality* (1978) y *The Ending of Time* (1985), de las que existen edición en castellano, David Bohm y J. Krishnamurti, *El futuro de la humanidad: diálogos entre Krishnamurti y David Bohm*, Barcelona, EDHASA, 1987; *Más allá del tiempo*, Barcelona, Kairos, 1996; *Los límites del pensamiento*, Barcelona, Kairos, 2006.

<sup>238</sup> Publicado por primera vez en Londres por Routledge en 1994, sin edición conocida en castellano.

notas de estudio<sup>239</sup>, bajo títulos, del propio pintor, tan significativos como ‘Percepción-Identidad’, ‘El pensamiento’ o ‘La individualidad’.

Como es obvio, el vínculo que puede establecerse entre ambos autores va más allá de la reflexión acerca del tiempo; por ahora, sin embargo, es precisamente ésta la que nos interesa para nuestro estudio. En este sentido, David Bohm afirma, en traducción de Palazuelo:

“El orden de sucesión es el hecho del cual parte la idea del tiempo y también el orden u órdenes de duración. El orden del tiempo es enteramente imaginado, es un engaño. Todo el pasado y el futuro que podemos conocer se hallan en este momento –son ahora–. No es bueno ver el ahora como un chispazo. El sentido de la continuidad procede del pensamiento porque el cerebro distingue las imágenes que pasan muy rápidamente como algo continuo. El tiempo (...) es una forma de pensar. Sin pensamiento no existe tiempo”<sup>240</sup>

Son obvias las conexiones intertextuales que pueden establecerse entre este fragmento y el citado de Palazuelo anteriormente, en el que, como ahora puede constatar, aparecían claras alusiones a términos y conceptos del filósofo norteamericano.

Para completar la referencia filosófica, es interesante, aunque de menor calado intelectual en la poética palazueliana, el rastro de Xavier Zubiri, en relación con su teoría sobre la temporalidad, de donde se extraía que el ahora es un ‘modo del tiempo’, es un momento de la ‘unidad gerundiva’<sup>241</sup> del tiempo. En el caso del pintor madrileño, de Zubiri no extrae tanto su delimitación del tiempo como su concepto de ‘pensamiento sentiente’, uno de los fundamentos en el corpus del filósofo a partir de su publicación *La inteligencia sentiente* de 1980<sup>242</sup> y del que Palazuelo habla ya en una conversación publicada en 1981<sup>243</sup>.

---

<sup>239</sup> Ya anotadas, Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., pp. 261-274.

<sup>240</sup> Traducción del propio Palazuelo de David Bohm, *Thought as a system*, Londres, Ed. Routledge, 1994, pp. s.e. Subrayado propio.

<sup>241</sup> Zubiri, *Estructura dinámica de la realidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 297.

<sup>242</sup> Publicado por Alianza Editorial en Madrid; la última edición de Alianza es de 1998, aunque existe una abreviada por Francisco González de Posada, que vio la luz en Madrid por Tecnos en 2004.

<sup>243</sup> Como queda reflejado en las referencias que realiza el propio pintor primero en la sección ‘Geometría vital’ de una conversación entre Pablo Palazuelo y Félix Guisasola, publicada en la *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, 44 (1981), y recogida en Pablo Palazuelo, *Escritos*, op. cit., pp. 69-78, pp. 73-75; en segundo lugar, en la sección ‘Germen, familia, linaje’, en Kevin Power, *Geometría y Visión*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995.

Por último, no puede evitarse, al aludir Palazuelo al concepto de duración, a la definición que de *durée réelle* realiza Henri Bergson y su muy conocida aplicación a la percepción de una melodía musical; oído como sucesión de notas con una continuidad absoluta, es precisamente este flujo sonoro el que sustenta la propia sensación de sucesión y, por tanto, de melodía. En cada una de las notas está presente la linealidad melódica en toda su extensión<sup>244</sup>.

Esta dimensión temporal de la producción palazueliana nos obliga a una segunda lectura del fragmento citado, como antes anunciaba, que tendría que ver, como conclusión de lo expuesto, con la conciencia de lo eterno inscrito en el presente, esto es, con la confluencia de pasado y presente –y proyección futura– en cada instante de tiempo. Ya se ha comentado en el epígrafe anterior dedicado al planteamiento conceptual del compositor Sánchez-Verdú a la relevancia de esta consideración convergente de tiempos en el presente. En Palazuelo, esta confluencia no es sino la sucesión de ‘ahoras’, que, de esta forma, daría lugar a la conciencia de continuidad, creación del individuo más allá de cualquier categoría temporal física.

### 3.7.2.2. Lo musical y su dimensión gráfica

Pero debemos volver nuestra mirada a la consideración musical, que logra una atención constante en los textos de Palazuelo y que encarna esta dimensión temporal, materializándola de forma decisiva. De hecho, entendida como ‘energía que fluye llenando y coagulando todos los espacios del mundo’<sup>245</sup>, el arte sonoro alcanza una presencia ininterrumpida tanto en el planteamiento poético como en el catálogo creativo del pintor madrileño.

De esta forma, según la segunda categoría establecida, la noción temporal definida en su ámbito conceptual ganará aún mayor claridad en aquellas pinturas posteriores en las que la referencia a una notación musical es obvia, puesto que incita al espectador a una ‘lectura’ plástica que, evidentemente, requiere de tiempo. Esta noción se instala en el segundo nivel, neutro, del modelo metodológico tripartito empleado en este estudio.

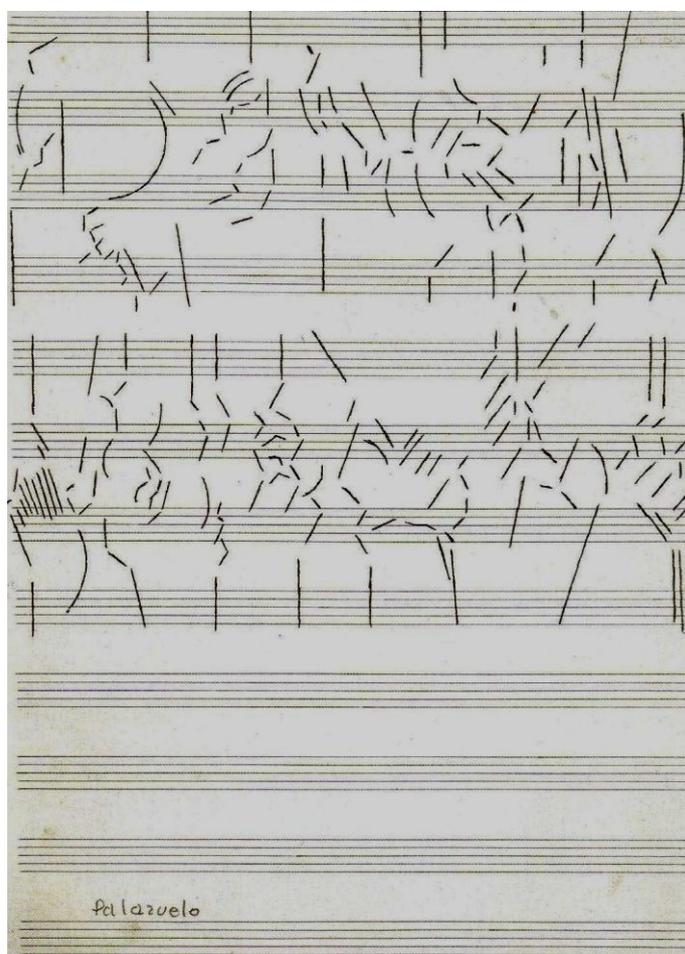
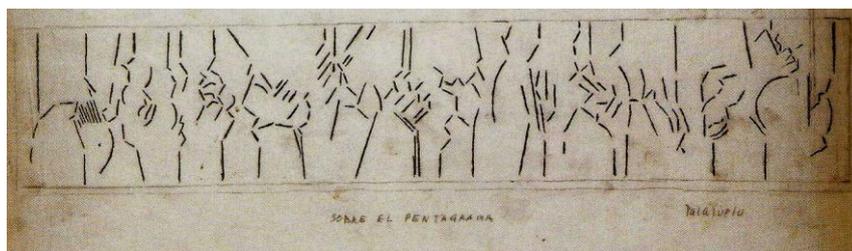
---

<sup>244</sup> Henri Bergson, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 21.

<sup>245</sup> C. Bonell, *La geometría...*, op.cit., p. 83.

“En 1978 hice una serie de dibujos y gouaches pensando mucho más conscientemente en la posibilidad de una notación musical. Aquellas obras, tituladas *Cantoral*, eran la expresión de lo que yo entonces creía y aún sigo creyendo posible. Veía el paralelismo entre los signos gráficos y la música porque pensaba que la música se podía transcribir gráficamente por medio de dibujos”<sup>246</sup>

¿Y qué es la partitura musical si no una suerte de grafía a la que se le otorga una lectura precisa, convencional y colectivamente aceptada?



“Ya desde mis primeros años en París hice algunos dibujos que me sugerían notaciones musicales después de realizados. Se trataba de dibujos espontáneos, compuestos sin ninguna idea musical preconcebida. Después de contemplarlos escribí al pie de algunos: ‘Sobre el pentagrama’”<sup>247</sup>

En dibujos como *Sobre el pentagrama* (c. 1949-1950) y *Sin título* (1953) – imágenes arriba y a la izq.– la referencia netamente gráfica es obvia, a través de

<sup>246</sup> Bonell, *La geometría...*, op. cit. p. 60.

<sup>247</sup> K. Power, *Geometría y visión...*, p. 60. Estas 'composiciones' fueran realizadas entre 1949 y 1950.

un gesto que pretende emular una notación musical simbólica, una especie de nueva notación que más tarde podrá ser transcrita efectivamente al ámbito sonoro en la experiencia ya de finales de los setenta. De hecho, el pintor parece incorporarse, desde su posición como artista estrictamente plástico, a una práctica que comienza a instalarse en la creación musical, ya desde inicios de los años cincuenta, y que será paso obligado para algunos de los compositores más significativos de la segunda mitad del pasado siglo XX: la notación gráfica. No debe observarse como casualidad el hecho de que una de las primeras incursiones en esta forma de entender y plantear todo un nuevo sistema de representación notacional la realice un compositor como Morton Feldman, algo que fue ya observado en el capítulo primero de este trabajo y desde continuamos ahora.

Así, debe plantearse esta posible originalidad plástica por parte de Palazuelo entendida desde su aplicación musical, en el contexto de su residencia en París y de un momento en que aún son pocos los creadores que insertan signos no convencionales de cualquier tipo sobre el pentagrama. Entre estos pocos es inevitable la alusión a un pintor ruso cuyo posicionamiento estético ya fue también observado en el capítulo inicial de este trabajo y que influye de forma decisiva en una etapa inicial de la actividad palazueliana: Wassily Kandinsky. Él también, a inicios del siglo pasado, proponía la convergencia de poesía, música y pintura en creaciones como el álbum *Klänge (Sonidos)*, publicado por Piper Verlag en 1913 y, aún antes, *Der gelbe Klang* (1909); esta pieza escénica fue de hecho objeto de estudio de Palazuelo, puesto que trabajó en unos decorados para su interpretación en París, proyecto que nunca llegó a ejecutarse<sup>248</sup>.

No obstante, pueden resultar más interesantes como precedentes de la actividad del pintor madrileño, por su cercanía temporal y geográfica y por su capacidad de avanzar una tendencia que desarrollarán autores de muy diversa procedencia las propuestas que realizan John Cage desde Norteamérica y Roman Haubenstock-Ramati y Sylvano Bussotti en el viejo continente. Estas iniciativas ya fueron también observadas en el primer capítulo de este trabajo.

Continuamos aquí lo expuesto entonces con la aclaración precisa de que este tipo de grafías se encontraba indicado en un momento primero en dos direcciones: hacia la representación de acciones interpretativas precisas –la palabra ‘acción’

---

<sup>248</sup> En su catálogo han quedado registrados estos cuadros bajo el título general *Étude pour ‘Sonorité jaune’ de Kandinsky* (1954), véase *Palazuelo. Proceso de Trabajo*, op. cit., p. 60 y ss.

debería entenderse desde su acepción en lengua inglesa, es decir, emparentándola con el término ‘performance’– o bien hacia la realización plástica de símbolos que conduzcan al intérprete a una libre lectura musical.

Por su parte, es obvio que el pintor madrileño no es compositor, y no concibe inicialmente estas dos piezas de comienzos de su etapa parisina como partituras musicales –como él mismo afirma en la cita recogida antes–, algo que las distancia de las propuestas concebidas desde el ámbito de la composición musical y que podría emparentarlas algo más con las creaciones conceptuales de Joan Brossa<sup>249</sup>, entre otros. Aún así, la parte de su producción relacionada con este tipo de representaciones debería entenderse como un intento de notación simbólica aunque con una carga sígnica decisiva.

Sin embargo,

“Intención es término que define un objetivo del individuo. Pero no existe la intención adecuada al producto final ‘intendido’. (...) La intención no totaliza el resultado final, porque, precisamente, la intencionalidad no es sólo el desgranarse de una serie de momentos que componen el tiempo sucesivo del escritor, sino esa estructura que, en la sustancia misma de cada individuo, le sostiene y condiciona”<sup>250</sup>

Por tanto, es el objeto artístico el que queda a nuestra lectura y en es en este sentido en el que hemos entendido la producción plástica de Palazuelo en estas muestras en las que aún no concibe la posibilidad de una lectura sonora, algo que sí será plenamente aceptado y defendido desde el ciclo *Segundo Cantoral*, como veremos más adelante.

### **3.7.2.2.a) La traslación sonora efectiva**

Sin embargo, es a finales de los años setenta cuando el contacto con la creación musical se materializa en dos direcciones, fundamentalmente, pasos que nos conducirán a la traslación efectiva de la abstracción palazueliana al dominio de lo estrictamente musical y sonoro. Dicha traslación debe ser tomada como una materialización de esta segunda categoría, gráfica, en el análisis que venimos

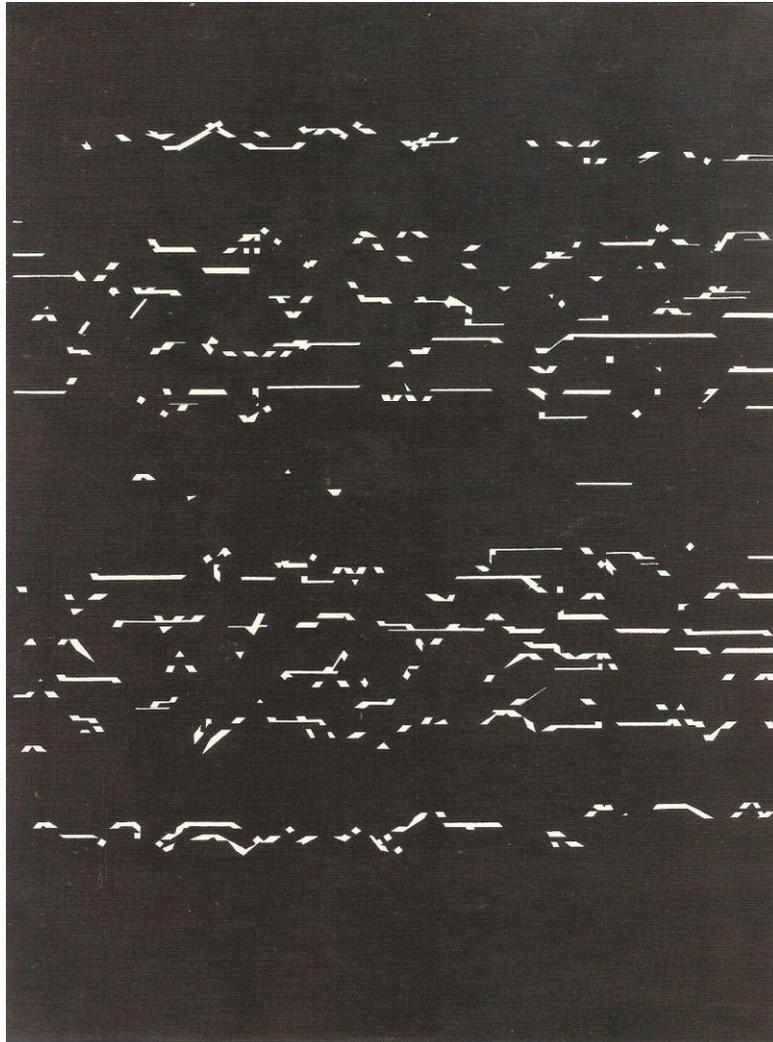
---

<sup>249</sup> Con la alusión a este artista establecemos un nuevo puente interno en este trabajo con el capítulo inicial. Véase epígrafe 1.2.2.3.a).

<sup>250</sup> Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa, 1998, p. 73.

desarrollando de la dimensión temporal –y musical– en la creación palazueliana desde la tripartición semiológica.

La primera de estas direcciones aludidas es la producción de la serie *Segundo Cantoral I-IV* (1978)<sup>251</sup>.



*Segundo Cantoral I* (1978)

‘En los *Cantorales* pretendo configurar el espacio rítmicamente, midiéndolo según el tiempo. El espacio-tiempo es portador de la pintura, y también de la música y de su notación’<sup>252</sup>.

<sup>251</sup> Esta serie se inicia en 1978 como respuesta a la inquietud musical de Palazuelo y en paralelo al ciclo *El número y las aguas*. Según afirma José Díaz Cuyás en el Catálogo *Pablo Palazuelo. Proceso de Trabajo...*, op.cit., p. 23, existen *Siete cantorales*. Sólo hemos podido tener acceso a los que este catálogo ofrece, es decir, el primero y el cuarto números de un ciclo titulado como ‘segundo’.

<sup>252</sup> Palazuelo, ‘Resonancias estéticas de la geometría’, C. Bonell, *La geometría y la vida...*, op.cit., p. 156.

Así se expresa Pablo Palazuelo en 1978 acerca de su serie de *Cantorales*. Precisamente en el ciclo *Segundo Cantoral*, el pintor muestra un planteamiento gráfico que recuerda ineludiblemente a la forma de representación gráfica del canto en escuelas notacionales como la aquitana o la catalana durante los siglos XI y XII. Precisamente, en este momento aún prematuro en la tradición musical occidental no se utiliza aún ninguna referencia lineal, como ocurrirá más adelante con el uso de las primeras líneas de referencia melódica y el posterior tetragrama, instalado ya a principios del siglo XIII. No en vano, el ciclo se titula *Cantoral*, lo que puede entenderse por un lado como una mención directa al ‘libro grande de coro, en cuyas hojas, generalmente de pergamino, están escritos los salmos y antífonas que se cantan en el coro, con sus notas musicales’<sup>253</sup>, es decir, al objeto en el que se presentaba la única forma de representación gráfica musical del momento para su interpretación, eminentemente vocal, en el dominio de los centros culturales, y religiosos, de la Europa medieval. Por otro, este título podría ser una referencia expresa a su propio contenido, es decir, al carácter lingüístico de los signos que conformaban el idioma musical establecido aún en un estado incipiente.

En este sentido, los símbolos aparecen como parte de un sistema de gestos gráficos que se corresponden precisamente con las inflexiones que la voz debe realizar. La ejecución musical, el canto, parte de una lectura formada, de una práctica bien conocida por el intérprete, en este caso el monje cantor, por lo que a la escritura musical, quizás poco detallada en precisiones melódicas exactas, debe sumarse la convención, la tradición oral interpretativa que se perpetúa entre escuelas, maestros y discípulos<sup>254</sup>. Este conocimiento tradicional previo a la interpretación irá desapareciendo a causa de la progresiva extensión masiva del canto litúrgico y será necesario establecer una mayor precisión en la escritura para su correcta interpretación, lo que nos conducirá de forma lenta aunque con paso decidido hacia la definición del sistema notacional convencional clásico.

Volviendo la mirada al ciclo de cuadros, podrían distinguirse, sobre fondo negro, entre tres y cinco sistemas notacionales –depende del cuadro en que fijemos nuestra atención. En ellos se muestran gestos gráficos de color blanco que parecen seguir una linealidad temporal y musical. Decimos musical puesto que, aunque

---

<sup>253</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, véase su edición online en <http://www.rae.es/rae.html>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>254</sup> Véase *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1991.

cabría pensar quizás en una posible raíz signica de naturaleza idiomática, esto es, relacionada con algunas lenguas que mantienen un gesto gráfico parecido<sup>255</sup>, es decisivo el propio título del Ciclo: el cantoral, libro de coro, mantiene esta acentuada horizontalidad de los trazos que hace pensar precisamente en la conformación de varios sistemas notacionales. En contraposición, surgirán ya a inicios de los años noventa en el catálogo palazueliano, series de una marcada verticalidad<sup>256</sup>, como *Nigredo*, *Arrán* o *Vinculum Amoris*, entre otros, que, sin embargo, mantendrán una estrecha relación con el pensamiento estructural musical a través de conceptos como energía, vibración y ritmo, en un plano poético más complejo que será analizado más adelante.

En la línea del discurso que se ofrece para leer la obra de Palazuelo, este tipo de proposiciones plásticas quiere mostrar una suerte de escritura previa al sonido, ‘un lenguaje antes del lenguaje’<sup>257</sup>, en un momento de balbuceo gráfico en el que aún no se han establecido unas pautas precisas de notación idiomática, musical o sencillamente sonora. Se trata de una forma de trabajar con la materia sonora anterior a la propia materia, el estudio de un signo ‘que es ornato, que es previo a la propia figura, que sería previo al nombre mismo’<sup>258</sup>. Existe, según Ignacio Gómez de Liaño, una intencionalidad dirigida a hacer ‘visible lo invisible, o hacer legible lo ilegible. Una escritura cifrada para que cada uno, de algún modo, descubra la cifra’<sup>259</sup> en la conformación precisamente de un ‘alfabeto musical’.

La segunda dirección que toma la producción de Pablo Palazuelo a finales de la década de los setenta es aquella que se dirige, desde el trabajo ya de forma estrecha con el compositor Frederic Nyst<sup>260</sup>, hacia la posibilidad de trasladar al ámbito musical su serie pictórica *El número y las aguas* -en su segundo y tercer periodo. Esta amplia serie integra por un lado diecinueve cuadros realizados entre 1978 y 1993 y, por otro, el ciclo *Notación. Estudio para la carpeta del disco ‘El*

<sup>255</sup> Si observamos el comportamiento estrictamente gráfico del árabe clásico o el hebreo, esta horizontalidad es también manifiesta.

<sup>256</sup> Algo a lo que aduce el propio Palazuelo como motivo para eludir una transcripción sonora, véase P. Palazuelo, *Escritos, Conversaciones...*, op.cit., p. 103.

<sup>257</sup> Díaz-Cuyás, *Proceso de Trabajo...*, op.cit., p. 20.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>259</sup> Gómez de Liaño, *Proceso de Trabajo...*, op.cit., p. 18.

<sup>260</sup> Nacido en 1939 en Lieja, estudia con el compositor Henri Pousseur en el Centro de Investigaciones Musicales de Valonia, donde es posteriormente responsable de un Taller de música electroacústica y de música e informática. En 1974 se traslada a París, donde continúa sus estudios en el Centro de Estudios Matemáticos y de Automática Musical (CEMAMU), fundado por Iannis Xenakis en 1966. Esta es la única información biográfica localizada sobre este compositor verdaderamente poco conocido, en *Palazuelo. Escritos.*, p. 79, n. 1.

*número y las aguas*' (1981-1984). Esta obra compuesta muestra una vez más la relevancia que en la obra de Palazuelo alcanza el trabajo en familias o series. Como él mismo afirma:

“Yo agrupo mis cuadros porque la proximidad física de los varios integrantes de un grupo o familia muestra más claramente un proceso de transformación continua e irreversible que en su desarrollo desborda los límites de cada obra individual. Se trata pues, como dice Prigogine, ‘de un sistema de organizaciones perpetuamente activas que se disipan, se re-forman, y nunca se detienen’<sup>261</sup>

La construcción de este Ciclo supone para el pintor la posibilidad de ahondar de forma efectiva en una iniciativa observada de forma incipiente tanto en los dibujos de los años cincuenta como, de manera mucho más obvia, en los cuadros de la serie *Segundo Cantoral*: la posibilidad de concebir su gesto gráfico como un objeto susceptible de ser ‘leído’, ‘ejecutado’, ‘interpretado’ en forma de sonidos, es decir, tomar su producción plástica como una partitura musical. Siguiendo su propia expresión, se trata de ‘dibujar partituras’<sup>262</sup>.

Esta relación interdisciplinar parte no obstante de una clara conciencia de las circunstancias en las que puede desarrollarse. Respecto a la posibilidad de intervenir desde el exterior sobre un objeto artístico precedente, el propio Palazuelo asume y admite las vicisitudes que puedan surgir y su posibilidad final. Escribe de forma precisa:

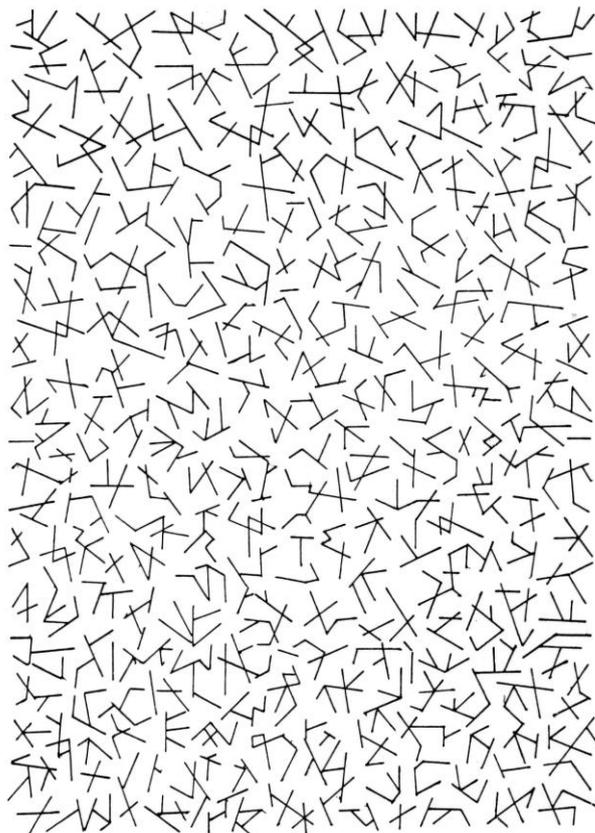
“La imagen dibujada es un conjunto autónomo de signos que tiene su propia dinámica interna, regida por una coherencia global y significativa, y que constituye un sistema que posee su propia semiología. La obra dibujada y así estructurada es un organismo, una configuración *viviente*, puesto que contiene en potencia la capacidad de admitir una intervención exterior -una manipulación-, la cual puede activar su dinamismo interno a fin de que éste desarrolle los procesos de transformación continua, de sus metamorfosis. (...) La partitura de *El número y las aguas* es una estructura, un dibujo geométrico

---

<sup>261</sup> Kevin Power, ‘La imaginación activa’, en *Pablo Palazuelo: 1995-2005*, Catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre octubre de 2005 y enero de 2006, Madrid, MNCARS, 2005, pp. 14-37, p. 19.

<sup>262</sup> ‘Conversación con Palazuelo’, mantenida por Félix Guisasola, publicada en la *Revista del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos*, nº 44, de abril de 1981, y recogida en Francisco Jarauta, José López Albaladejo y José M<sup>a</sup> Torres Nadal (dirs.), *Pablo Palazuelo. Escritos, conversaciones*, op.cit., pp. 69-78, p. 77.

continuo y concebido como un *sistema abierto*. Este *cuerpo geométrico* engloba en su unidad una multiplicidad perceptible”<sup>263</sup>



En cualquier caso, es necesario detenerse. Como expresa el propio Nyst, su objetivo es ‘desarrollar un discurso musical basándome en los signos de esa obra, organizar los segmentos en el tiempo, añadir los algoritmos del compositor a los del pintor, ésta es la tarea a la que me he dedicado últimamente’<sup>264</sup>. Uno de los detalles más interesantes es precisamente la pregunta que se formula el propio Nyst, cuestión de la que participamos plenamente: ‘¿Pueden dos personas con similitudes respecto a los problemas de ‘Creación’ pero de diferentes disciplinas de expresión aproximar sus respectivas sintaxis?’<sup>265</sup>

El proceso técnico a través del que Nyst constituye la partitura real desde la obra palazueliana parte de la posibilidad de trabajar con el denominado UPIC,

<sup>263</sup> ‘El número y las aguas (Partitura musical)’, en *Pablo Palazuelo. Escritos, conversaciones*, op. cit., pp. 79-80.

<sup>264</sup> En un número monográfico dedicado al pintor madrileño y a este proceso de traslación creativa de la Revista *El Paseante*, nº 4, otoño de 1986, p. 57.

<sup>265</sup> *Ibíd.*

siglas de la Unité Polyagogique Informatique, Unidad ‘Poliagógica’ Informática -en una traducción literal-. Este instrumento, diseñado por Iannis Xenakis en 1977 en el marco del Centre/Équipe d’Études de Mathématiques et Automatiques Musicales (CEMAMU)<sup>266</sup>, tomaba como muestras y leía cualquier tipo de trazo gráfico, y lo ‘traducía’ literalmente en estímulos sonoros electrónicos. Así lo explica Jesús Villa-Rojo:

“Xenakis en su ocupación sonido-grafía había diseñado en 1975 (?) el UPIC como sistema que permite, valiéndose de una tabla de diseño unida a los ordenadores, la realización inmediata del sonido representado gráficamente. El UPIC funciona de forma que cuando se escribe un trazo ascendente, acústicamente corresponde a un glissando ascendente, cosa que sucede igualmente con el timbre cuando es diseñada una curva o una onda sinusoidal, (...) el sistema reproduce acústicamente la grafía con la comprensión y la dilatación de la forma de la onda. Es por tanto un mecanismo de grafización con la posibilidad de realización sonora que hace reflexionar sobre la idea musical, su representación e interpretación”<sup>267</sup>

De igual forma, nos explica el propio Nyst:

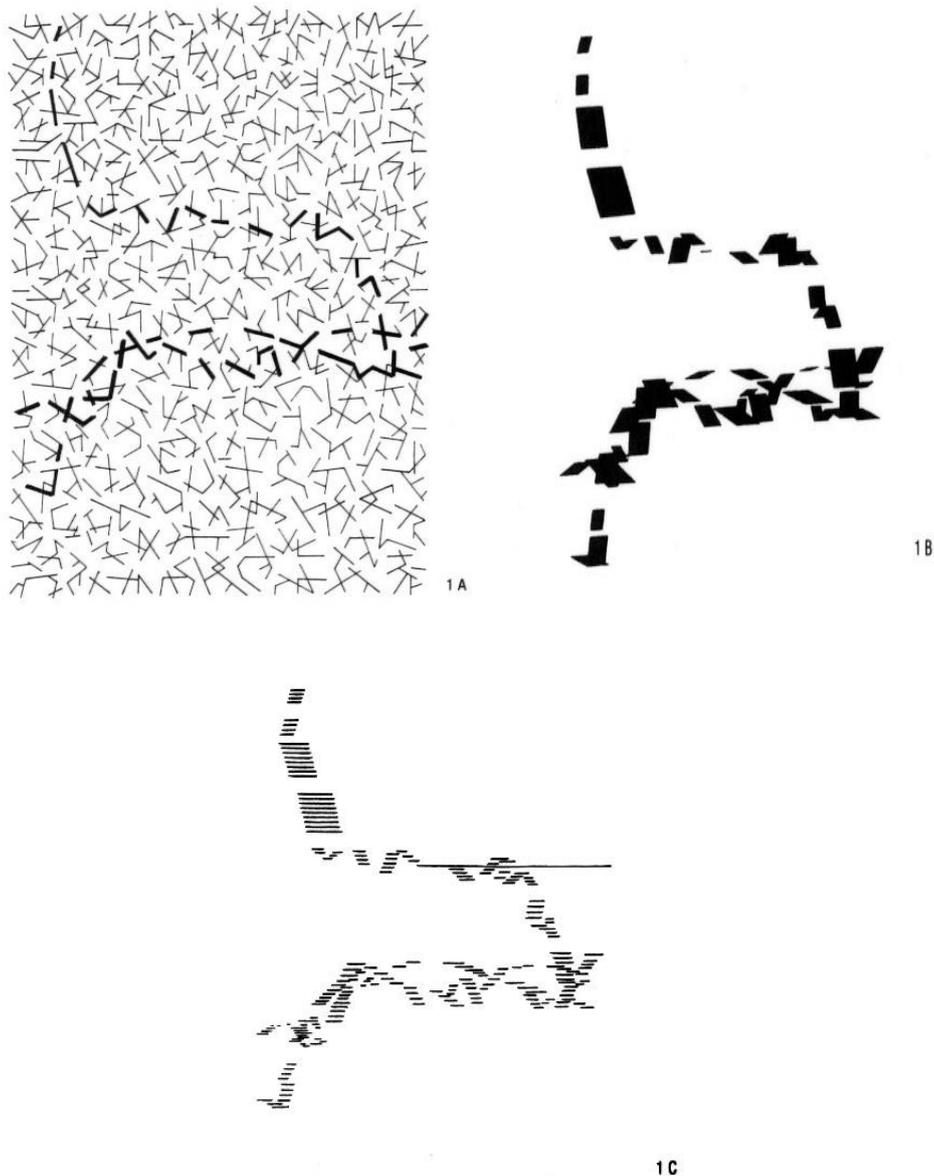
“El UPIC permite dibujar sobre una mesa gráfica parámetros que definen un sonido. Una vez pasados a números, estos dibujos entran en la memoria del ordenador del sistema. De esta manera se pueden introducir en la memoria formas de períodos y cubiertas de sonidos (evolución del valor de intensidad de una señal en el tiempo). Estas formas de períodos y estas cubiertas sonoras componen un ‘menú’ y permiten la apertura de una página musical sobre la que se pueden dibujar los arcos de sonido. (...) El objetivo a alcanzar es aprehender, codificar y explicitar un discurso musical que surge de esas ‘aguas’”<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> Fundado por él mismo cinco años antes. Respecto a este laboratorio, ha sido imposible constatar una biografía institucional. No se conoce si quizás el IRCAM lo absorbió como institución también dedicada a la relación música e informática o no... <http://emfinstitute.emf.org/exhibits/upic.html>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

<sup>267</sup> J. Villa-Rojo, *Notación y grafía musical en el s. XX*, Madrid, Iberautor, 2003. p. 52.

<sup>268</sup> *El paseante*, op.cit., p. 58.



Para poder emplear este instrumento electrónico de translación sonora, Nyst sintetiza el dibujo inicial de Palazuelo y fija una suerte de ‘guión’ gráfico a partir del que el UPIC realizará su lectura. Como ejemplo se ofrecen estas tres figuras en las que se extracta el proceso gráfico que sigue el compositor: puede observarse cómo la figura 1B es el resultado de un gesto, trazado en negro, marcado previamente sobre una de las piezas del ciclo *El número y las aguas* a partir de las líneas quebradas características del mismo –fig. 1A. Este objeto visual es transformado, como puede verse ya en la figura 1C, en un gesto gráfico complejo en el que las líneas o segmentos han pasado a convertirse en bloques que serán traducidos al ámbito sonoro por la Unidad Poliagógica. Obviamente el proceso

técnico deja poca capacidad creativa en manos del compositor, que se convierte en gestor de la traducción realizada por el aparato. En este caso, la traslación estrictamente gráfica de la obra palazueliana da como resultado un objeto sonoro posiblemente muy cercano al origen pero en el que no existe la ponderación musical, es decir, la conciencia compositiva: no hay planteamiento creativo por parte de Nyst, lo que reduce las posibilidades de lectura y análisis del producto final como objeto musical. En este sentido, la relación interdisciplinar queda establecida en el ámbito estrictamente neutro o gráfico: no hay planteamiento conceptual compartido que justifique una relación poética, puesto que Nyst no interviene como creador autónomo, ni una propuesta sonora que establezca un vínculo estético relacionado con dicho planteamiento.

Por tanto, a la pregunta formulada anteriormente en la que el compositor belga se cuestionaba la posibilidad de acercar las sintaxis propias de cada uno de los dos artistas, habría que responder que, teniendo en cuenta que Nyst no pone en juego los rasgos que definen su individualidad creadora, no pueden establecerse relaciones o acercamientos entre ambas sintaxis: por definición, cada personalidad artística contempla la necesidad de establecer un lenguaje en el que se definan una serie de componentes que pasan a convertirse en los pilares distintivos de dicho lenguaje. Cuando se plantea la posibilidad de vincular la creación de artistas distintos hacia la consecución de una obra final, estos lenguajes deben coexistir y concertarse para que de una forma u otra puedan ser objeto de análisis, estudio y percepción en la propia obra. En este caso, es la personalidad de Palazuelo la que define desde el inicio el procedimiento de creación de la composición musical; es necesaria la intervención de Nyst, pero ésta es sólo un instrumento mediador para la obtención de la traslación sonora.

Sin duda, esta obra es una ocasión poco habitual en la que a partir de un objeto visual consigue establecerse una obra musical, desde los presupuestos estéticos que esta actuación comporta y con las consecuencias efectivas que plantea. Podrían quizás relacionarse las formas de integrar y aplicar la plástica palazueliana, aunque, obviamente, lo que Sánchez-Verdú realiza es desde la perspectiva de otro creador, no sólo desde la ‘traducción’ interdisciplinar.

### 3.7.3. Conclusiones

La abstracción a través de estructuras geométricas<sup>269</sup>, abstracción fría, según la denomina Palazuelo, lleva a la creación de todo un proceso sígnico que, más allá de su traslación sonora efectiva por parte de otro creador –un compositor, en el caso de Nyst–, establece un alfabeto ‘musical’, es decir, un lenguaje notacional que puede ser concebido desde su dimensión sonora. Teniendo en cuenta la historiografía relativa al pintor madrileño, hay que decir que cuando sólo existe el ritmo geométrico abstracto, la alusión a lo musical es recurrente. En este sentido, podría afirmarse que la abstracción es el punto donde pueden converger las direcciones plástica y sonora siempre y cuando se observe una coherencia interna, una suerte de lenguaje sígnico en el que aun de forma balbuciente, existen formas que podrían denominarse ‘retóricas’<sup>270</sup>. Como afirma Palazuelo, ‘la música es una forma de la geometría’<sup>271</sup>.

En esta misma línea, surge una pregunta: ¿pueden considerarse las creaciones de Nyst y de Sánchez-Verdú una aproximación sintáctica paralela o relacionada en alguno de sus parámetros conceptuales o estéticos con la creación de Palazuelo?

---

<sup>269</sup> El vínculo que puede establecerse entre las obras de Palazuelo vistas en este trabajo y otras coetáneas de artistas como Eusebio Sempere, que también trabaja en la abstracción ‘fría’ son obvias, aunque proceden de fuentes conceptuales muy distintas. Durante los años setenta, Sempere indaga en las posibilidades de la línea –véase el ciclo *Libro alarma* (1973), entre otros– aunque desde las posibilidades que ofrece el planteamiento cinético y el estudio en el seminario de generación automática de formas plásticas del centro de cálculo de la Universidad de Madrid, donde Sempere participa en 1969, véase Juan Manuel Bonet et al., *Eusebio Sempere (1924-1985)*, Catálogo de la exposición, Arte Español para el Exterior, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003, o, de manera más específica, Enrique Castaños Alés, *Los orígenes del arte cibernético en España: el seminario de generación automática de formas plásticas del centro de cálculo de la Universidad de Madrid*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.

<sup>270</sup> Teresa Grandas, *Proceso de trabajo...*, op. cit., p. 22.

<sup>271</sup> Power/Palazuelo, *Geometría...*, op. cit., pp. 57 y ss.

### 3.8. José María Sánchez-Verdú y Pablo Palazuelo. Análisis de una relación interdisciplinar

Al comienzo del epígrafe anterior se exponían las tres categorías en que



puede dividirse el análisis de una obra artística y, en el caso de Pablo Palazuelo, de la dimensión temporal y musical de su creación plástica. La tercera de estas categorías era denominada estética y se instalaba en el momento final de la percepción de la obra.

Una forma primaria de materialización del fenómeno estético es el título de la pieza<sup>272</sup>, algo que puede ayudarnos a establecer, en primera instancia, los vínculos y relaciones existentes entre las tres categorías ya establecidas.

En este sentido y si continuamos en un nivel primario, existen en el catálogo de Palazuelo varias referencias directas a magnitudes adscritas al tiempo o a eventos que transcurren ineludiblemente en un flujo temporal. Así ocurre con obras como *Alborada*<sup>273</sup> (1952), *Automnes* (1952), *Metamorphosis I* (1955-56), *Mandala* (I, 1958 y II, 1965), *Río* (1961), *Temps blanc* (1958) y *Tempo* (1960-1970) –a la izq. Cada una de ellas puede penetrar en cualidades temporales diversas, al menos nominalmente, como ocurre por ejemplo con *Alborada*, que nos sitúa en un ‘tiempo del amanecer’<sup>274</sup>, cuando debe ejecutarse precisamente un género musical homónimo.

El proceso estético es, sin embargo, algo más complejo que la alusión nominal de orden temporal que un autor pueda realizar. Es la forma en que se recibe por parte del espectador una poética y práctica artística la que debe centrar nuestra atención; y de ahí, es la

<sup>272</sup> J.-J. Nattiez, *Music and Discourse*..., op.cit., p. 128 y ss.

<sup>273</sup> ‘Interpretación musical de cualquier índole que se ejecuta al amanecer’, con ramificaciones en diversas regiones españolas, Colombia y Costa Rica, Emilio Rey García et al., ‘Alborada’, *DMEH* vol. I, pp. 211-213.

<sup>274</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, véase su edición online en <http://www.rae.es/rae.html>, consultado a fecha 6 de mayo de 2011.

proyección creativa que a partir de esta recepción puede desarrollarse. Entendido así, es la comprensión que el compositor Sánchez-Verdú obtiene a través, obvia e inicialmente, del conocimiento objetual –estésico– de la obra de Pablo Palazuelo la que adoptaremos como ejemplificación de este nivel hermenéutico y, de ahí, de todo un nuevo proceso poiético, neutral y estésico; el estudio de este proceso nos servirá para rastrear esta relación entre dos autores de prácticas artísticas distintas y así, cerrar un círculo interdisciplinar concreto.

### 3.8.1. *Estesis de Palazuelo. La asunción de un proceso creativo*

La obra de Palazuelo se encuentra en ‘transformación continua’, es un proceso de evolución lineal constante que trasciende los límites de cada obra individual. En este sentido, el camino iniciado en 1949 con *Sobre el pentagrama* es una más de estas líneas que necesita ser dibujada a través de distintas y sucesivas etapas hacia la consecución de una obra compleja; este camino no es otro que el que ya ha sido analizado y expuesto, es decir, la dimensión temporal y musical que puede observarse en la obra palazueliana en constante crecimiento a niveles epistemológicos diversos, una suerte de ‘tránsito’ orgánico constituido a través de cada uno de los pasos que supone cada obra<sup>275</sup>.

El primero de ellos es el que supone la experimentación gráfica ya analizada. Esta experimentación debería considerarse como un primer estadio en el que la referencia musical se instala en un ámbito estrictamente gráfico, un ámbito que necesita de una interpretación analítica pero que parte de un inicio visual fácilmente perceptible.

*Segundo cantoral* sería entendido en este tránsito orgánico que desarrolla el catálogo palazueliano como un segundo estadio: aquél en el que el gesto gráfico mantiene rasgos que pueden identificarlo con una forma de representación musical pero que alcanza un ámbito conceptual más vasto, puesto que integra precisamente esa carga signíca antes comentada.

Un tercer estadio es el que se configura en *El número y las aguas*, y como etapa final, los ciclos *Vinculum Amoris* y *Arrán*. En este caso, la referencia musical se sustenta en la dimensión temporal interna, y volvemos al discurso que el propio

---

<sup>275</sup> Ambos muy utilizados en el estudio de la obra palazueliana, véase entre otros, *Proceso de Trabajo*, op.cit., pp. 18 y ss.

Palazuelo acoge sobre el tiempo. Esta dimensión se construye sobre los conceptos de vibración, resonancia y ritmo. Lo que lleva a pensar a Palazuelo en la posibilidad de la transcripción sonora de sus dibujos es la carga estructural de los mismos, su semiología interna –que viene además promovida por el número, que garantiza o comporta esta coherencia interna a través de la geometría<sup>276</sup>– su comportamiento como lenguaje, que lo asemeja a la partitura musical convencional en la que las grafías se comportan efectivamente como signos musicales con una interpretación precisa; todo ello más allá de las etapas analizadas en las que la relación sígnica es obvia.

En todas ellas, como ocurre con las familias de *El número y las aguas* y *Segundo Cantoral* –ampliamente comentadas en este trabajo–, y Arran (1990), la línea funciona como ‘un elemento engendrador (...)’<sup>277</sup>, como afirma Guy Brett. Así:

“Resulta claro en los lienzos en los que características de notación, escritura, cartografía y ornamento y los rastros, automáticamente registrados, de alguna forma de energía cinética se amalgaman en un campo de fuerzas integradas. (...) Parece haber una lucha entre la capacidad de la línea para sugerir la profundidad y su papel como signo en el plano (...). No está claro si estas líneas son figuras positivas o vacíos negativos, si separan formas o son el agente de la transformación recíproca”<sup>278</sup>

La línea es así concebida bien como ‘figura positiva’ bien como ‘vacío negativo’, aunque siempre como germen estructural a partir del que se crean nuevos procesos plásticos.

Sánchez-Verdú se acerca a la creación palazueliana a través, inicialmente, de una exposición celebrada en el Palacio de los Condes de Gabia y el Palacio de Darlhorra de Granada entre junio y julio de 1994 bajo el título genérico *Pablo Palazuelo: la visión*<sup>279</sup>. En esta exposición se encontraban precisamente algunas piezas del ciclo *Vinculum Amoris*<sup>280</sup> creadas desde inicios de la década de los años

---

<sup>276</sup> Como puede extraerse de la reflexión que ofrece el pintor en ‘*El número y las aguas*, entrevista a Pablo Palazuelo’, *El Paseante*, op.cit., pp. 60-67.

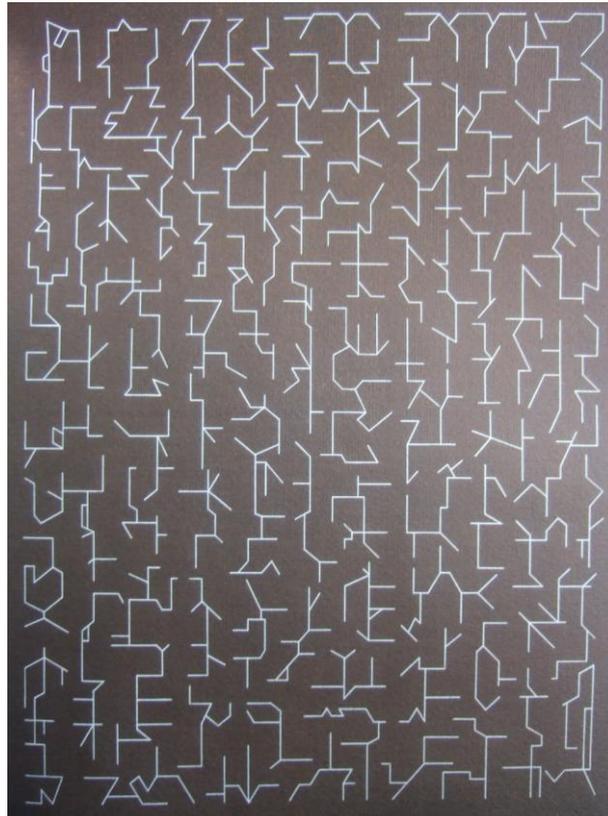
<sup>277</sup> Guy Brett, ‘Ojo, mente y líneas de fuerza’, en *Proceso de Trabajo*, op.cit., pp. 230-243, p. 235.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> Cuyo catálogo se encuentra publicado por la Diputación Provincial de Granada en 1994.

<sup>280</sup> *Vinculum Amoris* III se expuso por primera vez en 1991 en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid.

noventa y, como ya se ha visto, etapa final en la asunción de una concepción plástica temporal en la obra del pintor madrileño.



*Vinculum Amoris* (1991)

Entre las obras presentes en esta exposición se encontraban: *Miniscrit* (1990), *Concierto* (1992), *Sylvarium* (1992), *La tarde* (1993), *Conjunctionis I-V* (1993) o *Atis I-V* (1994); todas ellas guardan una estrecha relación, al menos en apariencia y solución formal con *Vinculum Amoris*.

Como afirma Sánchez-Verdú,

“Para mí fue un trascendental encuentro conocer la obra pictórica de Pablo Palazuelo y ver sus propuestas y soluciones ante el desarrollo del material que yo llevaba tiempo buscando y casi ya recorriendo. Ese uso de la geometría, de formas laberínticas, reiteraciones de patrones, etc., crea una energía impresionante, indescriptible”<sup>281</sup>

Una vez establecido este primer contacto, Sánchez-Verdú, como se acaba de leer, descubre en esta obra concreta de Palazuelo procesos pictóricos que coinciden

---

<sup>281</sup> Comentario incluido en José L. García del Busto, ‘Arquitecturas de la ausencia...’, op.cit., p. 48.

con presupuestos técnicos y estéticos que el compositor ‘llevaba tiempo buscando y casi ya recorriendo’ en su propio devenir creativo. A partir de aquí, profundiza en el conocimiento de aquellos principios conceptuales que conducían a la elaboración plástica en el catálogo palazueliano y, por tanto, del camino transitado por el pintor, desde el instante poético –conocido a través de los numerosos escritos publicados por él mismo y, sobre todo, del libro *Pablo Palazuelo. Escritos, Conversaciones*, ampliamente comentado en el epígrafe anterior– hasta la consecución final de cada lienzo.

Es aquí donde por un lado, da comienzo la constatación de un terreno conceptual compartido y, por otro, nace un nuevo proceso de creación ahora estrictamente musical, el de Sánchez-Verdú, en el que es posible rastrear la huella palazueliana para establecer así vínculos interdisciplinarios precisos.

Se ha visto cómo en la secuencia temporal que se extiende desde la creación ideal y material de la obra hasta su ejecución y posterior puesta en valor con un ente receptor que la recibe, existen tres niveles distintos que pueden convivir e interrelacionarse entre sí o bien encontrarse claramente alejados. El grado de vinculación entre estos distintos estados variará de forma sustancial según el autor. En este caso, surge la pregunta, ¿cuáles son las claves plásticas que Pablo Palazuelo pone en juego y las que José María Sánchez-Verdú asume en su quehacer musical?

La obtención de una respuesta a esta pregunta será el objeto de estos tres últimos epígrafes.

### **3.8.2. *Poiesis*. Hacia la definición de un terreno conceptual compartido**

Geometría, repetición, energía... son palabras que surgen en el discurso del compositor cuando comenta su percepción de la obra plástica palazueliana. A partir de esta percepción se conforma un vínculo estético que obtiene su resultado material, como veremos. Tras haber expuesto los resortes conceptuales que definen la creación de ambos autores, puede establecerse de manera precisa dónde coinciden. Para ello, se han definido tres órdenes: la dimensión temporal y sus cualidades; energía, resonancia y vibración; y, finalmente, la inspiración árabe compartida.

Sin duda, estos tres órdenes no deben ser concebidos como compartimentos estancos, la permeabilidad de sus límites es absoluta y, de hecho, característica, ya que muestra lo íntimo y complejo del vínculo estético interdisciplinar.

En la conformación de esta primera categoría es preciso tener en cuenta el discurso de cada uno de los dos autores, es decir, lo que cada uno expresa acerca de su propio planteamiento creativo. A este respecto, ya se aclararon en la sección pertinente las precauciones metodológicas que es preciso tomar, es decir: partimos de la palabra del autor, de la visión que él mismo nos ofrece sobre su propia obra. Desde ahí podemos establecer puntos de apoyo iniciales que se inscriben obviamente en el terreno de lo estético y conceptual, y que suponen una aproximación única al ámbito poético de un creador. El hilo que engarce el momento poético con el gráfico y el estético final no será siempre fácilmente perceptible. Nuestra labor no es, como sí lo es la del pintor, hacer ‘visible lo invisible’; antes al contrario, será necesario constatar el grado de correspondencia entre los distintos momentos en los que se ha dividido el análisis de la obra de arte.

### 3.8.2.1. La dimensión temporal y sus cualidades

Ya se ha visto cómo la dimensión temporal alcanza en la obra de Palazuelo cotas de relevancia considerable. Recogemos aquí lo que el propio pintor observaba acerca de términos como ‘duración’, ‘instante’, ‘ahora’, ‘transformación’<sup>282</sup>.

En la definición de un dominio conceptual compartido por Palazuelo y Sánchez-Verdú podríamos establecer en primer lugar la consideración de la obra de arte y su posición en el devenir creativo como un organismo vivo. En su texto titulado precisamente ‘La Duración’, el pintor afirma:

“Los colores, los sonidos, las estructuras y los sistemas son *formas* que provocan sugerencias y proposiciones capaces de propagarse transformándose (...). Las formas pueden y deben considerarse como estructuras vivas, no sólo metafísica sino también técnicamente, porque una forma fértil es un vehículo de propagación y cambio”<sup>283</sup>

<sup>282</sup> En las citas ofrecidas en el epígrafe 3.7.2 y en los tres subepígrafes en que se divide.

<sup>283</sup> Pablo Palazuelo, ‘La Duración’, publicado en el Catálogo de la Exposición del pintor en la Galería Joan Prats de Barcelona en la primavera de 1997, en *Palazuelo. Escritos...*, op. cit., pp. 237-238, p. 237.

Si a esta afirmación sumamos lo que ya nos decía el pintor acerca de su concepción de la creación como un ‘proceso de transformación continua e irreversible que en su desarrollo desborda los límites de cada obra individual’<sup>284</sup>, el discurso sirve de precedente conceptual para lo que el propio Sánchez-Verdú nos comentaba al inicio de este estudio en relación con el trabajo sobre ciclos de piezas.

“Como en una parte de mi trabajo de compositor, grupos de obras se engloban en ciclos. Como en la naturaleza, así desarrollo y evoluciono ciertos materiales e ideas que me interesan en determinados momentos”<sup>285</sup>

Esta concepción temporal afectaría por un lado a la consideración de ‘cada obra individual’ en relación con sus precedentes y posteriores resultados, un tiempo que trasciende el de cada paso objetual concreto; y, por otro, a las posibilidades de metamorfosis de una forma germinal. En este sentido, es interesante volver a lo que Palazuelo comentaba en cuanto a la experimentación sonora a partir de su ciclo *El número y las aguas* y su definición como ‘configuración *viviente*’, que podía ser manipulada en un medio no pictórico.

Sin embargo, y en segundo lugar, existe también una consideración que se desprende de estas aserciones acerca de una noción germinal y orgánica de la obra de arte pero que se instala en su orden temporal interno: la línea entendida como ‘elemento engendrador’, es decir, como germen creativo; aquí, términos como ‘ritmo’, ‘performatividad’ y ‘tránsito’ aparecen tanto en el discurso palazueliano como en la crítica que lo ha analizado<sup>286</sup>, en relación a una dimensión temporal necesaria para la aprehensión de su planteamiento plástico y al rol activo del espectador: efectivamente, éste es el que crea la obra como resultado artístico puesto que debe recorrer los procesos geométricos que Palazuelo propone, transitarlos de manera cada vez renovada<sup>287</sup> y ‘leer’ los procesos sígnicos que en él son tan característicos<sup>288</sup>.

---

<sup>284</sup> *Ibíd.*

<sup>285</sup> Germán Gan, *Músicas...*, op. cit., p. 27.

<sup>286</sup> Al menos inicialmente, ya se han visto las referencias concretas a este respecto en la sección anterior 3.7.2.

<sup>287</sup> Como afirma José Díaz Cuyás en su alusión al aspecto ‘teatral’ de algunas piezas de Palazuelo, en *Proceso de trabajo...*, op. cit., pp. 19-20.

<sup>288</sup> Como afirma en este caso Manuel Borja-Villel, *Proceso de trabajo*, op. cit., p. 20.

Sánchez-Verdú capta, como ya ha podido observarse en la cita anterior, el aspecto ‘laberíntico’ de la obra del pintor madrileño y asume esta proposición geométrica basada en la línea ‘engendradora’ proyectándola a través de varios procedimientos que serán observados en la tercera categoría analítica, la estética. Estos procedimientos tienen que ver con el uso de patrones rítmicos y secuencias anulares o con la definición del timbre –y del silencio– también como elementos germinales. Como dice el compositor:

“... no podemos olvidar que la Naturaleza se desarrolla y expande siempre a través de sistemas cada vez más complejos: esta visión forma parte del desarrollo que busca Pablo Palazuelo en sus obras por medio de formas geométricas que se expanden a través de familias, siendo sus cauces la geometría, la repetición, el color y el espacio”<sup>289</sup>

Y si insistimos en esto, la consideración ‘natural’ de la abstracción geométrica palazueliana ha sido entendida, además, como una “lucha por conseguir un pensamiento y visión musicales que consigan penetrar y unirse con el orden musical de la propia naturaleza”<sup>290</sup>. Según Palazuelo, la música es ‘una forma de geometría’<sup>291</sup> y

“...está en el origen, es vibración, energía que fluye llenando y coagulando todos los espacios del mundo. La música es el conjunto de señales, de signos mínimos, *extremos*, primeros y últimos *cifrajes* del universo. ¿Qué significan estos signos? Nada, todo, y/o lo que se quiera, según la capacidad de resonancia de los órganos y de las facultades de percepción, de la capacidad de descifrar, de la capacidad de análisis y de síntesis.

Estas señales, esta primigenia masa de signos simples en apariencia, constituyen la función generatriz de todos los demás signos, los cuales de esta manera cubren todos los horizontes posibles de lo real innombrable”<sup>292</sup>

<sup>289</sup> Sánchez-Verdú, ‘Arquitecturas del eco...’, op. cit., p. 40. Subrayado propio.

<sup>290</sup> Kevin Power, ‘Las semillas y la cosecha’, artículo originalmente publicado en el Catálogo de la Exposición *Palazuelo* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, celebrada en 1995, y recogido en el Catálogo de la Exposición *Traslaciones España-México, Pintura y Escultura 1977-2002*, mostrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre julio y septiembre de 2002, pp. 183-198 (p. 195). Subrayado propio.

<sup>291</sup> Power/Palazuelo, *Geometría...*, op. cit., en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., p. 179.

<sup>292</sup> En Claude Esteban (ed.), *Monografía de Pablo Palazuelo*, París, Maeght, 1980, recogido en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., p. 51 y en C. Bonell, *La geometría...*, op. cit., p. 98.

### 3.8.2.2. Energía, resonancia, vibración

El último fragmento recién citado nos sirve para enlazar e introducirnos en el segundo orden establecido anteriormente para la definición de un terreno conceptual compartido entre pintor y músico, Palazuelo y Sánchez-Verdú. No es casual ni debe pasar desapercibida esta consideración tan trascendente de lo musical como ‘vibración, energía (...), signos mínimos (...) [que] constituyen la función generatriz de todos los demás signos’. No debe olvidarse tampoco que el signo musical, es decir, la representación gráfica del sonido en la tradición musical occidental, es objeto en el catálogo palazueliano, como hemos visto, de una profunda reflexión plástica; esta reflexión le conduce a establecer en obras como el ciclo *Segundo Cantoral* una suerte de ‘caligrafía’, calificada en el marco de los *Siete cantorales* incluso como ‘alfabeto musical’, según Díaz Cuyás.

Pero quizás debamos ir un poco más allá y no contentarnos con la comprensión aparente del signo; quizás debamos insistir en que estos ‘alfabetos’ musicales, estas ‘caligrafías’ ocultas que persiguen una ‘voluntad de escritura no solamente por la figuración de los signos, sino por lo ‘performativo’’, como afirma Borja-Villel, tienen además una doble lectura que incide de forma directa en el aparato conceptual de Sánchez-Verdú por su componente poético, trascendente.

La primera tiene que ver con una obvia temporalidad subyacente y adscrita a esta consideración ‘lectora’ de la obra palazueliana; el espectador debe seguir el ‘relato’ oculto que plantea Palazuelo y actuar como visitante-intérprete de su obra, inmiscuirse y transitar por los espacios rectilíneos que el pintor nos propone. Sánchez-Verdú, por su parte, asume la figura del devenir continuo y se la plantea desde el comienzo de su actividad compositiva –el primer número de su catálogo se titula *Tránsito* (1989)– hasta hoy –dos de sus últimos estrenos son *Libro de las estancias* (2009) y *Elogio del tránsito* (2011)– como una forma creativa que observa en la obra un espacio en tránsito, nunca estático, que necesita de un oyente-intérprete para ser, una escucha –imaginación– activa.

La segunda tiene que ver con la posibilidad de una escritura oculta, de un ámbito místico a partir de signos y gestos aparentemente comprensibles como una forma de ‘hacer visible lo invisible’. En este sentido, Palazuelo y Sánchez-Verdú comparten una atracción ineludible por el acto y la representación caligráficos, que en el caso del compositor, obtiene referencias directas en su catálogo, como

*Gramma. Jardines de la escritura* (2006), cuya mención al jardín –como forma aparentemente ‘natural’– ofrecería un nuevo vínculo con la forma laberíntica, el itinerario y, en definitiva, el tránsito, que necesita de un visitante-espectador-oyente<sup>293</sup> para constituirse de manera efectiva. La ópera-instalación *Gramma* puede definirse como ‘una historia de la escritura, o como un método de salvación a través de la memoria, o como un viaje místico hacia la luz’<sup>294</sup>, un planteamiento en el que la escritura en cualquiera de sus formas –desde el gesto quironómico hasta la fijación digital– inspira todo un proceso creativo en torno al signo.

Con todo y si seguimos en este desgranar de poéticas plástica y musical, podemos volver a la definición del arte sonoro que ofrecía Palazuelo como materialización de la ‘energía que fluye’, constatación de la posibilidad de eternidad de la vida y sus formas:

“... todo no termina ni tan cerca ni tan pronto y aunque existen formas que se pierden, energías que se agotan, la vida y sus formas no tiene fin. Como un tema musical que pasa a otro que a su vez procede de sí mismo, como la cascada, como el surtidor de octavas musicales en las cuales cada nota daría nacimiento a una nueva octava”<sup>295</sup>

Sánchez-Verdú conoce y recoge estas reflexiones<sup>296</sup> que Palazuelo vierte sobre lo musical y su dimensión estética, pensamientos inscritos lógicamente en el dominio de lo poético y que vuelven a insistir en el carácter germinal del signo, en este caso, de la nota musical. No existe una respuesta directa a estas reflexiones por parte del compositor; sin embargo, no es difícil imaginar la proyección que pueden tener en la confección de un aparato conceptual complejo como el de Sánchez-Verdú. Resulta cuando menos interesante que una de las obras que más atraen al compositor, *Vinculum Amoris* III, sea precisamente objeto por parte de Palazuelo de un pensamiento como el que sigue:

---

<sup>293</sup> Como afirmaba el compositor en su ciclo de conferencias *Creación musical actual y los territorios de la interdisciplinariedad*, op. cit.

<sup>294</sup> Álvaro Guibert, *Gramma*, Notas al CD, Madrid, ANEMOS/INAEM, 2009, pp. 18-22, p. 18.

<sup>295</sup> Pablo Palazuelo, ‘La co-herencia en la estructura geométrica’, Apuntes para su conferencia en La Caixa, Barcelona, el 20 de abril de 1990, recogidos en *Palazuelo. Escritos...*, op. cit., pp. 89-100, p. 99.

<sup>296</sup> Como él mismo afirmaba en una entrevista personal con el investigador efectuada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el marco del Concurso de Composición Musical INJUVE, celebrado en esta capital entre los días 20 y 24 de septiembre. La entrevista tuvo lugar el jueves 23 de septiembre de 2010.

“La impresión producida por las imágenes –formas sobre los sentidos–, emociones y viceversa, se convierte en un trasiego, en una comunicación e intercambio constante, en un vínculo de amor, *vinculum amoris*, hasta parecer que la imagen y la emoción son la misma cosa, estableciéndose así la melodía. El pensamiento es musical y el pensamiento que es sentimiento también imagina. La imagen es hija de la imaginación y así tenemos al que imagina, la imaginación y la imagen. Oigo la melodía”<sup>297</sup>

La trascendencia de la ‘imaginación activa’<sup>298</sup> y del acto creativo, la consideración metafísica de la percepción y de lo musical –la melodía– como culminación poética inciden de manera directa en la conformación de un ámbito conceptual que influye decisivamente en las maneras de comprender el hecho creativo y artístico de Sánchez-Verdú.

Pero lo musical no es sólo energía, como ha podido constatarse. Es también una de sus formas, vibración:

“En la naturaleza el color, que es forma material, limita siempre con otro color, pero las zonas fronterizas de los espacios coloreados son un campo de influencias mutuas, de recíprocas consonancias y disonancias. Así puede tener lugar la reducción y transformación de las cualidades espaciales y temporales: una alta concentración e instantánea duración de los colores que crecen fuera de sí mismos y pasan de unos en otros manifestándose en una rápida sucesión de instantes, de inquietas fulguraciones”<sup>299</sup>

Si tenemos en cuenta lo expuesto hasta ahora, no sólo en el epígrafe en el que nos encontramos sino en este tercer capítulo y, de igual modo, en el segundo, cuando analizábamos la relación entre la obra musical de Mauricio Sotelo y la plástica de Sean Scully, no es difícil establecer nexos entre lo que allí se manifestaba en cuanto a la posibilidad de un análisis horizontal y vertical de una obra de arte –inscrita en la abstracción geométrica, naturalmente– y su plasmación efectiva en una obra musical. Las ‘consonancias’ y ‘disonancias’ que se obtienen de

---

<sup>297</sup> Power/Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., p. 160.

<sup>298</sup> Expresión que Palazuelo extrae de sus lecturas de Henri Corbin, como veremos en el siguiente subepígrafe dedicado a la inspiración árabe. Con este título además presenta Kevin Power el catálogo de la exposición de Pablo Palazuelo en el MNCARS en otoño de 2005, Kevin Power, ‘Pablo Palazuelo: La imaginación activa’, en Pablo Palazuelo: 1995-2005, Madrid, MNCARS, 2005, pp. 14-37. Aquí tenemos una definición: ‘La imaginación activa... es el órgano que permite la transmutación de los estados espirituales internos en estados externos, en visiones que existen en una relación simbólica con dichos estados internos’, p. 14.

<sup>299</sup> Power/Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., p. 143. Subrayado propio.

la vibración cromática entre colores trabajados de forma compleja, es decir, manejando la ‘tonalidad’, crea por un lado una ‘resonancia energética’<sup>300</sup> que puede ser percibida en una visión activa; y, por otro, una relación espacial y temporal que trasciende la *stasis* convencional de la pieza pictórica y que, en consecuencia, necesita de tiempo para su percepción.

### 3.8.2.3. Lo árabe como inspiración compartida

‘Cada individuo asumirá en lo más íntimo de sí mismo, la forma de lo que a través de sí mismo ha engendrado’ (Shīrāzī)<sup>301</sup>

La literatura en torno a las figuras de Pablo Palazuelo y José María Sánchez-Verdú refleja, de manera independiente en cada caso, claro está, una atracción patente por el mundo árabe a partir de un conocimiento detenido de autores, tendencias filosóficas y expresiones artísticas precisas.

En el caso de Palazuelo, es manifiesta la influencia que ejercen sobre él los textos de Avicena o Ibn Arabi<sup>302</sup> –desde las lecturas del islamista Henri Corbin<sup>303</sup>– a partir de los que extrae fundamentalmente dos conceptos: la imaginación activa y la denominada por él mismo ‘memoria de la sangre’. Si la primera es la ‘potencia visionaria’<sup>304</sup> de la creación artística, la segunda alude a una concepción particular del pasado vinculado indefectiblemente en nuestro caso –el español– a la civilización árabe:

“La sangre trae consigo memorias, la sangre del mundo nuestro sería otro mar de la tierra a donde van a parar todos los ríos, todas las memorias de la vida. (...) El efecto de aquella acción [la impregnación

<sup>300</sup> En palabras de Díaz-Cuyás, *Proceso de trabajo*, op. cit., p. 19.

<sup>301</sup> Aforismo de este poeta y filósofo persa del siglo XII, en la traducción del propio Palazuelo, a partir de la transcripción e interpretación de Henri Corbin, *Cuerpo espiritual y tierra celeste*, Madrid, Siruela, 1996, recogido en Palazuelo, *Escritos...*, p. 284.

<sup>302</sup> Ambos poetas y filósofos, persa de los siglos X y XI el primero, andalusí a caballo entre los siglos XII y XIII el segundo, véase *Avicena esencial: el ser necesario posee la belleza y el esplendor*, introducción y antología de Joaquín Lombra, Mataró, Montesinos, 2009, y Rom Landau, *The philosophy of Ibn Arabi*, London, Routledge, 2008, entre otras referencias posibles. Sobre la recepción de estos autores y de las teorías de Henri Corbin en el corpus de Palazuelo puede consultarse la primera sección del capítulo de Kevin Power, ‘Pablo Palazuelo: La imaginación activa’, en *Palazuelo. Proceso...*, op. cit., pp. 14-23.

<sup>303</sup> Como queda reflejado entre otras referencias en las entradas que le dedica en sus notas recogidas en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., pp. 281-284. La primera alusión a este autor aparece en unas notas de trabajo tituladas ‘Suivre Henri Corbin’, escritas en París en 1970, Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., p. 16.

<sup>304</sup> Como él mismo define en Power/Palazuelo, *Geometría y visión*, op.cit., Palazuelo. *Escritos...*, op. cit., p. 184.

y convivencia de la cultura árabe en España] se ha dejado sentir llegando hasta nuestros días. Las memorias que trae la sangre han de permitir siempre remontarse al pasado, en busca de lo inmemorial”<sup>305</sup>.

Esta conciencia del pasado concierne de manera decisiva a la forma de comprender la práctica artística y, entre otras, a la relevancia absoluta de la geometría como forma de expresión. En el análisis de Palazuelo, es habitual establecer vínculos con, por ejemplo, formas de decoración mudéjar, donde ‘Las formas geométricas se producen a partir de un modelo generativo no cerrado, sino abierto, en expansión rítmica, a partir del cruce de líneas’<sup>306</sup>, algo que observa Gómez de Liaño.

El trabajo geométrico sobre la simetría, el ritmo lineal y espacial que el pintor construye se vincula entonces de manera íntima a lo árabe, cultura y civilización que marca nuestro pasado y que, a través de sus prácticas artísticas, se introduce en los intersticios de la producción palazueliana.

Y es precisamente esto lo que también atrae al compositor Sánchez-Verdú:

“Yo soy un enamorado, no sé si por ser andaluz o no, de la caligrafía islámica, del arte árabe en general; todas estas formas de trabajo con la materia, haciendo repeticiones, simetrías (...) Yo hacía algo muy parecido en música cuando descubrí el trabajo de Palazuelo que (...) era muy cercano, precisamente porque está basado justo en ese trabajo con elementos como líneas, colores, estructuras, procesos, que continuamente juegan con la simetría, la repetición (...) algo que parece al final casi como escritura, caligrafía”<sup>307</sup>

Como puede colegirse de este fragmento, el interés compartido con Palazuelo hacia lo árabe como huella de un pasado común y hacia la abstracción geométrica, el trabajo sobre la línea y, finalmente, la intención caligráfica, en una suerte de escritura sonora, forman parte y definen el aparato conceptual del compositor andaluz<sup>308</sup>.

---

<sup>305</sup> Power/Palazuelo, *Geometría y visión*, en Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., pp. 186-187.

<sup>306</sup> Como afirma Ignacio Gómez de Liaño en *Proceso de trabajo*, op. cit., p38, al comparar las formas de los artesonados mudéjares con la obra palazueliana; esta referencia será además retomada más adelante en el estudio de lo árabe como elemento conceptual compartido por el pintor y Sánchez-Verdú.

<sup>307</sup> Así se expresa el compositor en una entrevista realizada por Clara Sanchís para *Programa de mano*, emitido en TVE el 2 de enero de 2011.

<sup>308</sup> No pasa desapercibida la única alusión del compositor a su ‘condición’ andaluza como clave para comprender su atracción por lo árabe; esto será comentado en el próximo capítulo.

Pero esta atracción por el mundo árabe era ya patente en la producción de Sánchez-Verdú. Desde lo dicho en el subepígrafe anterior dedicado a la presencia de esta tradición en su creación musical<sup>309</sup>, puede retomarse aquí el hilo allí tejido y expresar la fuerza que alcanza esta presencia, a través tanto de la lectura poética de autores persas y andalusíes como del conocimiento de prácticas artísticas precisas, como la lacería y el arabesco en la ornamentación mural del arte islámico –como él mismo afirma en la nota editorial de *Ahmar-Aswad*, que

“significa en árabe rojo-negro. La pieza desarrolla estos dos colores y materiales (...) cruzándose y entrelazándose como en un diseño de lacería, como en diferentes tipos de ornamentación de tipo geométrico del arte islámico. (...) El trabajo pictórico de Pablo Palazuelo ha sido también de una enorme importancia en mis composiciones desde hace unos años”<sup>310</sup>

### 3.8.3. Instante gráfico o neutro. La partitura

La segunda categoría antes definida para la aplicación de un análisis tripartito al vínculo interdisciplinar con la plástica de Palazuelo, patente en la obra de Sánchez-Verdú, era la gráfica o neutra. Precisamente, la última cita ofrecida del compositor nos introduciría de lleno en una posible aplicación técnica de este planteamiento conceptual que bebe de lo árabe como inspiración. Asimismo, ya han sido definidos los procesos de creación y las técnicas que Palazuelo utiliza en su obra, por lo que es pertinente mostrar ahora cómo pueden rastrearse los resortes poéticos establecidos en la escritura del compositor, en el objeto musical que es la partitura.

En el capítulo inicial de este trabajo hablábamos del pilar metodológico que supone la propuesta de J.-J. Nattiez para el análisis de este vínculo interdisciplinar. Allí se decía que eran los ‘principios creadores’ y las estrategias poéticas las que debían tenerse en cuenta y, desde aquí, el proceso por el que un compositor –o un pintor– podía hacer desarrollar su propio lenguaje, teniendo en cuenta ‘la spécifité des formes symboliques, plastiques ici, musicales là’<sup>311</sup>. Con este fin, evitaríamos la operación reduccionista que supondría buscar una ‘traducción de un arte a otro’,

<sup>309</sup> En el marco del epígrafe 3.6.2 dedicado a la consideración de la tradición en el corpus conceptual y musical de Sánchez-Verdú.

<sup>310</sup> José María Sánchez-Verdú, *Ahmar-Aswad*, Texto de introducción, Barcelona, Tritó, 2005, p. 3

<sup>311</sup> Nattiez, *La musique, les images...*, op. cit., p. 73.

algo que ya hemos observado en el trabajo de Nyst a partir de las grafías plásticas de Palazuelo.

En esta línea, tendría que evitarse, como ya se hizo en el capítulo dedicado al proceso interdisciplinar entre Mauricio Sotelo y Sean Scully, la búsqueda de una aplicación gráfica exacta en la partitura de Sánchez-Verdú del resultado plástico de Palazuelo; indagar en una posible relación aparente, hecho que sin duda se ha dado en distintas etapas de la creación musical contemporánea –como ya se observó también en el capítulo inicial en cuanto a las experimentaciones notacionales– sería menos trascendente.

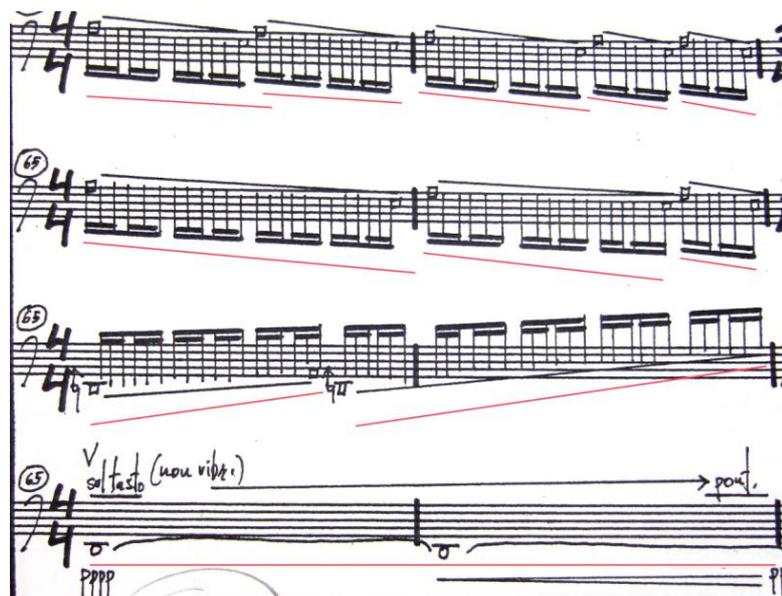
En este momento, hay que avanzar *au delà* y observar las aplicaciones objetuales a que estos principios creadores expuestos pueden dar lugar.

### **3.8.3.1. Linealidad y horizontalidad**

A partir del propio discurso de Sánchez-Verdú, del posterior análisis sistemático realizado y de las claves estilísticas deducidas, *Ahmar-Aswad* presenta un comportamiento en el que la linealidad y los procesos texturales pueden ser una aplicación objetual de la inspiración geométrica palazueliana y de las prácticas ornamentales del arte islámico que ambos tienen tanto en cuenta.

Como vimos en la sección analítica, la conducta del material melódico –construido sobre todo en torno a *sol* y *do*– ofrecía un ejemplo parco en alturas pero complejo en cuanto al trabajo tímbrico. Así, los polos de atracción hacían que las diferentes líneas se imbricaran y que en momentos como los cc. 85 y ss., se desarrollara una clara conducta en ‘cascadas’ –así denominadas entonces– lo que en la partitura es obvio gráficamente. Este mismo comportamiento podía advertirse los cc. 131 y 133 de *Maqbara* y responde a una visión horizontal de las posibilidades de aplicación de la cualidad lineal; horizontal y, por tanto, temporal, es decir, se inscribe en una opción que también en la partitura se desenvuelve en el tiempo. Esta linealidad alcanza ejemplos gráficos muy explícitos en otras obras de Sánchez-Verdú no incluidas en este trabajo pero que ofrecen un ejemplo ineludible en el vínculo con Palazuelo. Así ocurre con la pieza *Arquitecturas de la ausencia*. Su cuarto movimiento, *Arquitectura del silencio*, es un paradigma de la linealidad; construida sobre un motivo mínimo en *pppp*, esta última sección de la pieza es el

resultado de la progresión continua, ascendente y descendente, de los dos grupos de cuatro violonchelos y ofrece un ejemplo gráfico muy elocuente.



*Arquitecturas de la ausencia, IV. Arquitectura del silencio, cc. 65-66, coro I*

Como afirma Pierre Boulez al analizar su comprensión, adopción y proyección del discurso poético de Paul Klee a partir de sus conocidas composiciones sobre el damero<sup>312</sup>: ‘... il trouvait dans l’échiquier un thème très dense, très en rapport avec l’univers musical, celui de la division du temps et de l’espace, je veux dire une division à l’horizontale : le temps, et à la verticale : l’espace’<sup>313</sup>.

Si continuamos en la dimensión horizontal/temporal, Boulez localiza en los trabajos pictóricos de Klee una atracción por el ritmo, por las posibilidades de representación plástica de un pulso *–module*, denominado en el texto<sup>314</sup>. A partir de la alternancia cromática y del planteamiento geométrico que desarrolla el pintor suizo en obras como *En rythme* (1930), el compositor efectúa una absorción de este principio creador a lo musical a través de la pulsación rítmica.

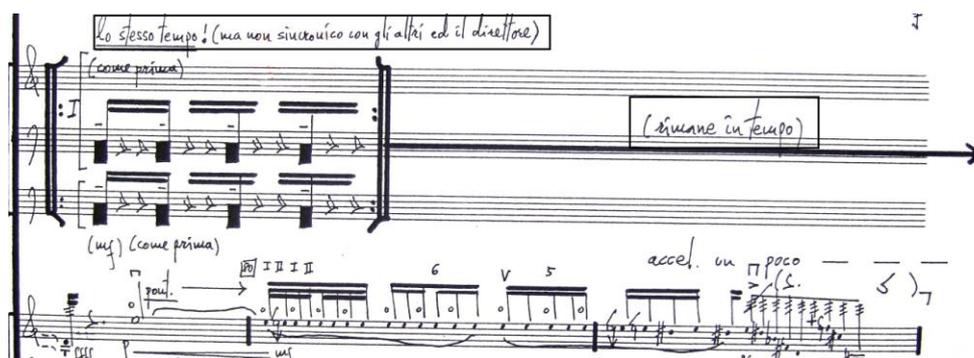
<sup>312</sup> Como ocurre con su *Gran tablero de ajedrez* (1937), entre otras piezas de los años treinta; una información detallada sobre el catálogo del pintor suizo es la que ofrece el Paul Klee Zentrum de Berna, [www.paulkleezentrum.ch](http://www.paulkleezentrum.ch).

<sup>313</sup> Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, Paris Gallimard, 1989, p. 84. Aunque el compositor francés asocia más adelante en este texto el análisis de una línea melódica en una partitura a su dimensión vertical, creemos obvio que tanto la concepción, como la escritura y posterior percepción de una melodía se desarrolla en el tiempo, por lo que estaría vinculada a una visión analítica horizontal.

<sup>314</sup> P. Boulez, *Le pays...*, op. cit., pp. 82 y ss.

El propio Palazuelo manifiesta también su atracción precisamente por la dinamización que otorga Klee a la forma y el ritmo: ‘Es su relación con la energía en la naturaleza lo que más me atrae de Klee’<sup>315</sup>. (...) Yo notaba que él podía ser el puente o el paso de esas simetrías o geometrías inertes para mí, a otras simetrías más ‘vitales’, más dinámicas, más ‘musicales’<sup>316</sup>.

Como hemos visto en la sección analítica, son innumerables los ejemplos en los que Sánchez-Verdú utiliza impulsos rítmicos que se inmiscuyen en la trama temporal de la obra a través del uso de la repetición –bien en secuencias anulares, bien como módulos que deben ser ejecutados un número exacto de veces. La pulsación rítmica adquiere entonces una clara proyección temporal visible claramente en la partitura. Ésta sería quizás una traslación literal del concepto de ritmo –plástico y sonoro; sin embargo, cuando lo concebimos en contraste con su propio devenir –regular o irregular, según el caso– y con el resto de procesos sonoros puestos en juego, la sencilla sucesión de un evento adquiere una lectura algo más compleja, puesto que se instala en uno de los niveles que conforman la propuesta compositiva de Sánchez-Verdú.



Rosa de alquimia, cc. 79 y ss., órgano y violín I

Por otro lado, la precisión simétrica que supone la repetición de un pulso rítmico, algo que conduciría a un estatismo tanto gráfico como estésico –como luego veremos–, ofrece otra lectura posible si consideramos la posibilidad de lo irregular, de la fuerza de lo diagonal frente al estatismo relativo de lo estrictamente

<sup>315</sup> Power/Palazuelo, *Geometría y visión*, op. cit., p. 13, y también en C. Bonell, *La Geometría...*, op. cit., p. 112.

<sup>316</sup> F. Guisasaola, ‘Conversación con Palazuelo’, Palazuelo, *Escritos...*, op.cit., pp. 77-78, C. Bonell, *La Geometría...*, op.cit., p. 112.

vertical, como dice Palazuelo<sup>317</sup>: ‘La diagonal (...) me sugiere el paso a otra cosa, el ‘trans’ (tránsito, transposición, transformación, transgresión)’<sup>318</sup>.

Como hemos visto recientemente, geometría y repetición eran para ambos autores una forma de representación de la propia naturaleza, que se expandía rítmicamente en sistemas cada vez más complejos<sup>319</sup> –como ocurría en prácticas ornamentales del arte islámico– aunque no de forma regular, es decir, rigurosamente simétrica. De igual manera, en el capítulo inicial de este trabajo hablábamos de la imperfección dentro de la figura repetitiva como una forma simbólica que en algunas disciplinas también del arte islámico se entendía con el concepto de *abrash*, en su asunción poética y técnica por parte de Sánchez-Verdú<sup>320</sup> y de otros compositores precedentes como Morton Feldman<sup>321</sup>.

Ahora, es preciso recoger lo expuesto en esos momentos y definirlo como una aplicación directa de la comprensión de un principio creador y su proyección en el momento de la escritura, es decir, en la conformación del objeto-partitura; esto puede entenderse entonces como una correspondencia absoluta entre la *notion de vouloir* y la *notion de pouvoir*, algo que será finalmente concluido y confirmado tras el estudio de la categoría estética, tercera de este análisis tripartito.

### 3.8.3.2. Complejidad, verticalidad y textura

Si volvemos al comentario del pulso rítmico, la relación de éste con el resto de procesos puestos en juego en la partitura evidenciaba la clara cualidad compleja del objeto musical, constituido así en un ‘tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados’<sup>322</sup>, si nos amparamos en la definición de complejidad que Edgar Morin ofrece, citada en la sección metodológica de este trabajo.

<sup>317</sup> Palazuelo, *Escritos...*, op. cit., pp. 148-149.

<sup>318</sup> S. Amón, Pablo Palazuelo, ‘Materia, forma y lenguaje universal’, *Revista de Occidente*, 7, Madrid (1976), p. 29; C. Bonell, *La geometría...*, op.cit., p. 59.

<sup>319</sup> Sánchez-Verdú, ‘Arquitecturas del eco...’, op. cit., y Kevin Power, ‘Las semillas...’, op. cit., aludidos en el subepígrafe 3.8.2.1.

<sup>320</sup> En el subepígrafe dedicado al parámetro duración –3.6.1.4– de los recursos musicales del compositor andaluz.

<sup>321</sup> Subepígrafe 1.1.3., exactamente.

<sup>322</sup> E. Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, op. cit., p. 32.

Esta cualidad es netamente espacial y responde, en su observación en la partitura, a un corte vertical de la misma, es decir, a las relaciones internas que pueden advertirse en un instante específico de la obra musical.

Si volvemos la mirada al cuadro de Palazuelo y tenemos en cuenta lo advertido como característica en su trabajo –en cuanto a la elaboración cromática que, lejos de ser plana, desarrolla procesos tonales que producen en el cuadro una ‘vibración, una resonancia energética’, en palabras de Díaz-Cuyás<sup>323</sup>–, no es difícil observar que nos movemos en el dominio de la textura, es decir, la disposición y relación que guardan entre sí los componentes de una pieza.

En la creación musical, un primer orden textural es la distinción entre monofonía y polifonía. Paul Klee ya denotaba el interés que podía obtener para la creación pictórica ‘utiliser les découvertes que la musique a permis de réaliser d’une façon particulière dans certains chefs-d’œuvre polyphoniques’<sup>324</sup>, y, por tanto, cobijar en la representación plástica un principio estratégico de la composición musical.

La distinción polifónica es una cualidad primaria en cuanto al análisis que puede realizarse de una obra musical. Lo que nos interesa de estas aserciones es precisamente la adopción de un pensamiento creativo que contempla la ‘simultanéité de plusieurs thèmes indépendants [que] constitue[nt] une réalité’<sup>325</sup>, en palabras de Klee.

Esta realidad múltiple puede ser observada en la obra de Sánchez-Verdú y, de manera muy acentuada, en las obras escogidas para este trabajo. La simultaneidad de componentes, no sólo estrictamente musicales, sino también literarios, es decir, la inscripción en el devenir sonoro de fragmentos poéticos susurrados por los propios miembros de la orquesta, en *Alquibla*, *Maqbara* y *Ahmar-Aswad*, y recitados o cantados por la figura del muecín en *Rosa...* y también en *Maqbara*, ofrece un ejemplo gráfico notable de la materialidad compuesta de cada pieza. Esta misma noción de inscripción sobre el magma sonoro es aludida y definida por el propio compositor de nuevo en relación a la inspiración en el mundo árabe, inspiración que comparte con Palazuelo, y a la arquitectura de espacios como la Alhambra y el uso epigráfico de los textos en sus muros, donde advierte que

---

<sup>323</sup> *Proceso...*, op. cit., p. 19.

<sup>324</sup> Citado por Boulez, *Le pays...*, op. cit., p. 38.

<sup>325</sup> *Ibíd.*

“tienen una función no sólo ornamental sino también semántica: el arquitecto musulmán ha dotado a cada espacio –un jardín, una fuente, una estancia– de unas perspectivas semánticas que pueden o no ser percibidas por el visitante, pero que forman parte de la ‘profundidad’ intrínseca a cada espacio, a cada cámara, a cada esquina”<sup>326</sup>

Así entendido, el estudio textural nace de una estrategia poiética específica y trasciende el dominio de lo rigurosamente musical para constituir un producto que obtiene una dimensión horizontal/temporal, obvia, y una vertical/espacial, en la que confluyen distintos componentes, instrumentales, vocales y literarios.

El final de *Ahmar-Aswad* ofrece además un tercer nivel en esta ‘profundidad’ semántica puesto que a las palabras susurradas por los músicos, que coinciden con el título, hay que sumar su propio significado, Rojo-Negro, lo que otorga a la palabra una calidad cromática que acentúa la materialidad propia de la obra.

Asimismo, la intertextualidad construida sobre distintos códigos y tipos de escritura –musical, literaria, cromático e incluso Morse, en el caso de *Rosa...* y *Maqbara*– nos da la posibilidad de aplicar en lo gráfico una concepción poiética compartida por Palazuelo y el compositor, observada recientemente: la noción del signo, de un alfabeto oculto, una escritura que se da en la partitura y que puede quizás no llegar a ser enteramente comprendida por el oyente –en el instante estésico– pero que existe y conforma la naturaleza compleja de la obra. Así ocurre con el instante final de *Ahmar...*, con los impulsos rítmicos en SOS de *Rosa...*, o con la inserción de los versos iniciales de *Rosa...* susurrada por cada intérprete en su propia lengua.

#### 3.8.4. Categoría estética en la creación de Sánchez-Verdú

La carga semántica de estos procesos que muestran la naturaleza compleja de la obra musical es absoluta; sin embargo, puede quedar oculta en el instante neutro o gráfico, es decir, puede conformar la partitura, constituir el objeto musical escrito, pero intervenir de forma leve en el resultado final de la pieza y, por tanto, no ser percibida en el instante final perceptivo.

---

<sup>326</sup> J. M.<sup>a</sup> Sánchez-Verdú, Texto de introducción, *Maqbara*.

Es en este epígrafe cuando observamos el vínculo interdisciplinar descrito en su tercera categoría, la estética.

Para ello –y si seguimos la línea de argumentación de Nattiez<sup>327</sup>– es preciso detallar qué extrae Sánchez-Verdú del planteamiento pictórico de Palazuelo y cómo lo proyecta en su propia forma simbólica de representación que es su música.

Por un lado se halla el principio geométrico de la repetición; como ya se ha visto, este recurso estructural es decisivo en la plástica palazueliana puesto que, desde la estrategia poiética, ofrece una posibilidad de desarrollo del discurso pictórico y otorga cualidades rítmicas y dinámicas al cuadro, a través del uso de la línea y el espacio. También se ha visto como Sánchez-Verdú se acerca a la obra del pintor madrileño en cuya obra observa de manera clara este proceso pictórico y lo identifica y asume en su propio quehacer compositivo.

En el momento perceptivo de las obras analizadas en este trabajo y como característica de la propuesta del compositor andaluz, la parquedad cuantitativa –en cuanto a información estadística, es decir, saturación o escasez de alturas, procesos armónicos y acórdicos– posibilita la identificación de estos procesos repetitivos; la reiteración de un pulso rítmico –como ocurre en los grupos de semicorcheas que se repiten de manera insistente y, de nuevo, en las secuencias anulares– resulta obvia y define el decurso musical de manera notable.

Esta repetición, que nace de una clara conciencia retórica y de un proceso de asimilación poética de procedimientos claramente visibles en prácticas artísticas de muy diversa índole, obtiene así una proyección sonora evidente.

Por otro lado, podría observarse otro nexo entre las tres categorías definidas para el análisis de la asunción interdisciplinar que se viene analizando en el comportamiento textural que desenvuelve la obra de Sánchez-Verdú. Desde el punto de vista del material puesto en juego, la relación que se establece entre las distintas líneas y objetos sonoros –ya sean estrictamente musicales o literarios– puede definir la idea vertical antes definida.

Al comienzo de la sección dedicada al estudio de Palazuelo ofrecíamos una cita de su propia mano en la que nos hablaba acerca del ‘sentimiento de musicalidad durante la evolución de la línea. La sorpresa que produce el cantar de

---

<sup>327</sup> En su referencia bibliográfica ya aludida, *La musique, les images et les mots*, y más específicamente en la sección que dedica al estudio de la relación entre Pierre Boulez y Paul Klee, sobre todo en las páginas 46-51.

un color al lado de otro, ambos imaginados<sup>328</sup>. El color, construido de forma tonal, y su relación con otros colores-elementos, es decir, la vibración interna que entre ellos se da, debe ser también entendida como cualidad sonora en la propuesta de Sánchez-Verdú: desde la sencilla contraposición *sol/do* en *Ahmar-Aswad* hasta la obvia superposición de susurros y recitados junto con lo instrumental en *Rosa...* o *Maqbara*. Aquí, cada elemento canta ‘al lado de otro’ y contribuye a la naturaleza propia de la obra.

The image displays two staves of handwritten musical notation. The top staff is a vocal line with lyrics: "Per-di-do ti-ro mi ros-ro al pol-vo ya la ma-ña-na, / Per-di-do ti-ro mi ros-ro al pol-vo ya la ma-ña-na, / Per-di-do ti-ro mi ros-ro al pol-vo ya la ma-ña-na, / Per-di-do ti-ro mi ros-ro al pol-vo ya la ma-ña-na,". Above the notes are markings for fingerings (5, 3, 3) and breath marks. The bottom staff is for percussion and violins, marked "2 vlni (pizz.)" and "(l.vika.)". It features a tempo marking "♩ = 78 marcato (independente, senza sincro)" and a "ca" (cassa) marking. The notation includes complex rhythmic patterns with stems and beams, and dynamic markings like "p".

*Maqbara*, cc. 85 y ss., percusión y violines I y II

Asimismo, la aplicación de esta concepción lineal y su capacidad de forzar el relieve podrían obtener una aplicación y percepción directa en la concepción del silencio en la creación de Sánchez-Verdú. En este sentido, hay que aludir también al ‘silencio proliferante’ como figura positiva, engendradora, y no como vacío negativo. Aunque el compositor no haya escrito de forma específica sobre el silencio, éste alcanza en su obra una relevancia absoluta puesto que de él, materia aún sin enunciar, surgen los recursos y objetos sonoros que sirven de motivo sobre el que desenvolver el discurso de su obra. Lo que en Palazuelo es el trabajo sobre la

<sup>328</sup> Power/Palazuelo, *Geometría...*, op. cit., p. 56; Bonell, *La geometría...*, op. cit. p. 131.

línea como principio y elemento engendrador y su concepción disyuntiva como ‘figura positiva’ o ‘vacío negativo’, en Sánchez-Verdú es la elaboración del silencio; aquí, el compositor establece el origen del proceso creativo y, obviamente, del perceptivo, el punto hacia el que finalmente converge la obra musical.

En la indagación acerca de los rasgos estéticos que pueden advertirse en la obra de Sánchez-Verdú en cuanto a su vínculo con la pintura de Pablo Palazuelo, hemos efectuado un proceso de reducción estilística, hemos extraído las claves perceptivas de un proceso complejo que nació en un instante de la creación de Sánchez-Verdú, en ‘un rincón secreto de sus estrategias poéticas’, y que podría advertirse en el uso de ciertos recursos estructurales. Sin embargo, como dice Nattiez respecto a Boulez en su análisis ‘Pierre Boulez à l’écoute de Paul Klee’:

“Ce que Boulez décrit ici, c’est un coin secret de ses stratégies poétiques, car il est à peu près certain que, s’il ne nous avait pas indiqué ce lien entre sa création et ce qu’il a lu et vu chez Klee, il nous aurait été impossible de discerner une influence du peintre dans les œuvres du compositeur. Mais ce processus poétique a bien eu lieu et, dans les recherches sur les rapports entre musique et arts plastiques, il importe de garder à l’esprit la possibilité de faire apparaître ce processus-là, et de ne pas se contenter de la mise en rapport de la musique et des arts plastiques avec l’esprit du temps, les sujets traités et les structures immanentes qui leur sont communes”<sup>329</sup>

No es suficiente por tanto contentarse con una reducción estructural y perceptiva de lo que supone la asunción de un terreno conceptual y poético compartido por un creador plástico y un compositor; haciendo propias las afirmaciones de Nattiez sobre el vínculo Klee/Boulez, habría sido imposible discernir de la escucha de la obra de Sánchez-Verdú –por detenida y atenta que ésta fuere– una influencia de la pintura de Pablo Palazuelo, a pesar de la identificación de varios recursos estructurales instalados en una dimensión temporal de la obra sonora y la plástica.

¿Por qué entonces realizar este proceso analítico? ¿Por qué detenerse y precisar qué hay de posible en la convergencia, confluencia o relación interdisciplinar? ¿No es más que una nueva búsqueda del viejo principio romántico de la unidad de las artes?

---

<sup>329</sup> Nattiez, *La musique...*, op. cit., p. 51.



## Conclusiones

El objetivo fundamental de la presente tesis doctoral era analizar la convergencia interdisciplinar presente en la obra de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú a comienzos del siglo XXI y, con esta premisa, estudiar tanto el grado de interacción como las cualidades específicas del vínculo que estos compositores mantienen con la creación plástica de dos pintores, Sean Scully y Pablo Palazuelo, respectivamente.

Una vez expuesta la totalidad de la investigación realizada, nos encontramos en situación de compendiar las conclusiones parciales ofrecidas de forma expresa a lo largo del discurso y proponer unas generales que sirvan de resolución final a este trabajo.

1. Sostenemos la necesidad de adoptar una óptica multidisciplinar con la que afrontar el análisis tanto del planteamiento conceptual de los cuatro creadores aquí estudiados como del de sus respectivos resultados artísticos y la posible relación o interacción que entre ellos pueda establecerse. Para este fin, nos han servido de gran ayuda dos apoyos metodológicos:

a) Primero, la complejidad. Mantenemos la pertinencia de pensar en las obras estudiadas como un objeto complejo en el que convergen e interactúan de forma heterogénea aunque íntima e ineludiblemente relacionados distintos componentes: en este caso, no sólo aquellos relacionados con la representación plástica y sonora, que también, sino los que evidencian algún tipo de vínculo interdisciplinar, una coherencia estética que da pie a la creación de un terreno en el que los creadores, pintor y compositor, se encuentran. En el caso de Sean Scully y Mauricio Sotelo, estos componentes estéticos tienen que ver con la definición de la obra plástica del primero como ‘proceso de vida’; esto provoca la creación de una dimensión temporal en la que es posible un análisis horizontal –que da lugar a la ‘vibración cromática’ que el propio compositor observa– y vertical –que subraya y evidencia, a través del uso de capas de color, la concepción de la obra como resultado de un devenir vivencial y, por tanto, también temporal.

En el caso de Pablo Palazuelo y José María Sánchez-Verdú, se ha probado la conveniencia de considerar por un lado la relevancia de nuevo de la dimensión

temporal de la obra plástica del primero, relacionada en este caso con la representación gráfica del signo musical, con su ritmo inherente, y con la concepción expresiva de la línea. Así, la asunción conceptual por parte del compositor ha sido observada por tanto desde la perspectiva horizontal –reflejada en la relevancia que adquiere la repetición en su propuesta discursiva– y la vertical –que obtiene en el planteamiento textural su trasunto compositivo.

Por otro lado, también es decisivo el dominio de la inspiración árabe que ambos creadores comparten, y que constata un interés conceptual y artístico común.

b) Segundo, la tripartición analítica. La metodología semiológica de Jean Jacques Nattiez nos ha servido y ayudado a compartimentar cada una de las etapas en las que puede dividirse el estudio de un objeto artístico y a afrontar de manera más sistemática el estudio de un hecho inicialmente tan difícil de aprehender como lo es la interdisciplinariedad presente en una creación musical.

En el primer nivel poiético, se ha observado una clara sintonía y correspondencia entre los autores estudiados. A pesar de la distancia de edad que los separa, José María Sánchez-Verdú encuentra en la obra plástica de Pablo Palazuelo un planteamiento conceptual cercano, un pensamiento artístico compartido en el que juega un papel esencial la inspiración árabe, materializada en un interés discursivo por la repetición. En cuanto a Mauricio Sotelo, es obvia también esta proximidad poiética, evidenciada, como ya se ha dicho en la primera conclusión expuesta, en la dimensión temporal y procesual de la obra plástica de Sean Scully.

En el segundo nivel, el neutro, existen ciertos procedimientos que confirman su pertinencia para el análisis de este vínculo interdisciplinar. De forma deductiva, es decir, a partir de aquellos comentarios realizados por los propios compositores, hemos observado en cada partitura una preferencia electiva precisa:

En el caso de José María Sánchez-Verdú, la estrategia compositiva puede vincularse de manera directa al resultado plástico de Palazuelo si tenemos en cuenta el proceso textural elegido, como ocurre en *Arquitecturas de la ausencia*, cuya plantilla instrumental facilita su consideración gráfica y lineal.

Del comentario analítico realizado sobre las cinco piezas seleccionadas, escritas entre 1998 y 2003, puede concluirse como característica una notable parquedad melódica, circunstancia que facilita un detenimiento exhaustivo en las

posibilidades tímbricas de cada instrumento, en la indagación sobre el gesto instrumental mínimo. Esta cualidad algo otorga al resultado sonoro una rugosidad notable.

Respecto a la obra de Mauricio Sotelo, existe una clara preferencia por la creación de áreas tímbricas –como se observa en *Wall of light Sky*, p.ej.–, cuya confrontación, también en el orden textural, produce bloques con cualidades sonoras distintas. Esta afirmación puede ser integrada como conclusión tras el comentario analítico también realizado sobre otras cinco de las piezas escritas por el compositor madrileño entre 2003 y 2007. A ello es conveniente sumar la clara influencia que sobre ellas ejercen las cualidades sonoras adscritas a la tradición musical del flamenco –tales como la práctica vocal y el uso distintivo de la guitarra y el cajón.

Sin embargo, en este segundo nivel neutro y en ambos casos, no puede concluirse la causalidad del vínculo, es decir, si la pintura de Scully y Palazuelo incide en las decisiones de Sotelo y Sánchez-Verdú e incita a la elección de una u otra estrategia creativa.

En el tercer nivel, el estésico, reaparecen las reticencias ya anunciadas al inicio de este trabajo. En la interpretación que de las piezas analizadas puede realizarse, no existe posibilidad inductiva alguna de vincular la creación musical de estos dos compositores con la plástica de aquellos artistas. Por otra parte y de forma deductiva, sí podríamos percibir ciertos resultados sonoros –relacionados con los ya observados en el segundo nivel, es decir, con el orden textural– como rastro de las propuestas pictóricas estudiadas, pero dependería en todo caso del conocimiento previo de dichas propuestas.

Existe una excepción: *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*, de Mauricio Sotelo, en la que se propone la visualización de cuadros de Sean Scully. Sin embargo, aquí nos situaríamos en otro orden puesto que el vínculo interdisciplinar no se extraería exclusivamente de la percepción auditiva de la obra sino del contacto directo con la pintura del artista irlandés.

La atracción que sienten Sotelo y Sánchez-Verdú por la obra plástica de Scully y Palazuelo y la influencia que dejan entrever en sus obras no es ni mucho menos azarosa: es la constatación de que existen planteamientos y propuestas artísticas estrechamente vinculados que trascienden los límites de cada disciplina y

que pueden conseguir aplicaciones objetuales precisas, independientemente del rastro que pueda quedar.

Por todo lo expuesto, la necesidad de conocer y analizar la obra plástica de Sean Scully y Pablo Palazuelo para alcanzar con ella una comprensión más precisa de la propuesta compositiva de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú es muy notable aunque no indispensable:

En primer lugar, es muy notable porque define un componente sustancial a la hora de apreciar las cualidades estéticas del planteamiento musical de ambos compositores.

En segundo lugar, no es indispensable puesto que la obra de estos creadores no debe quedar supeditada al conocimiento de sus premisas conceptuales. Como ocurre con cualquier interpretación que se instale en el estudio de una obra musical desde su entorno poético-conceptual, esta visión enriquece y amplía de manera sustancial sus posibilidades y, en el caso de los ejemplos observados en este trabajo, justifica su propio nacimiento y devenir como manifestación artística; sin embargo, no es ineludible para la apreciación final y el juicio estético que pueda realizarse sobre ellos ni, en un marco más amplio, sobre otros autores de la contemporaneidad musical española que también mantienen una clara actitud interdisciplinar. El análisis del contexto generacional en el que se sitúa la creación de nuestros compositores y el de la convergencia entre distintas artes que lo caracteriza es una de las vías de proyección futura de este trabajo.

En este sentido, es preciso manifestar que Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú se encuentran en un momento de madurez artística y mantienen una intensa actividad creativa que ampliará de forma notable su catálogo de obras. Esto sin duda aportará nuevas posibilidades de lectura tanto de las piezas analizadas como del vínculo con la creación plástica considerado aquí; la convergencia interdisciplinar que define sus respectivas músicas se verá naturalmente beneficiada con nuevas proposiciones, como ya ha ocurrido, en el caso de Sánchez-Verdú, con su *Libro de las estancias* (2009) y como sucederá también con su pieza escénico-musical *Atlas-Utopia* (2011-2013).

2. Puede afirmarse que la conciencia de tradición se refleja de manera decisiva en la creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú. El pasado musical que precede a cada uno de ellos así como el contacto con manifestaciones culturales de otras tradiciones no académicas –en el caso del primero, con el flamenco– y no occidentales –en el caso del segundo, con la práctica musical árabe– alcanzan en ambos creadores una proyección clara.

Esta conclusión indica que la producción musical de estos dos compositores se inscribe y asume la propia condición de la situación cultural de hoy, en la que el creador tiene al alcance de la mano la posibilidad de acercarse e indagar en expresiones artísticas inicialmente muy distintas a la suya e incorporarlas como componentes en el complejo conceptual y técnico de su propuesta; por otro lado, podríamos también discutir el significado de esta misma asunción ‘intercultural’ y ofrecer otra lectura: si nos situamos en el contexto del catálogo general de ambos compositores puede notarse cómo este uso del pasado y de otras expresiones musicales mantiene, sobre todo en el caso de Sánchez-Verdú, una vinculación constante con la tradición hispánica. Esta atracción hacia el flamenco y lo ‘árabe’ – concebidos así de forma genérica– podría ser observada entonces como una mirada hacia sí mismos, es decir, la lejanía de estas prácticas no académicas sería sólo aparente y quedaría diluida por el valor que adquieren como parte de nuestro entramado cultural.

3. Las creaciones pictóricas de Pablo Palazuelo y Sean Scully se inscriben en una dimensión temporal que es necesario conocer puesto que define la condición estética de ambos artistas. Como ha quedado demostrado en este estudio y más allá de la temporalidad en la visualización de sus obras, el parámetro tiempo adquiere una lectura muy relacionada con lo musical y con la representación gráfica y simbólica del sonido, en el caso del primero; y con una visión horizontal –que observa la calidad cromática de las distintas superficies pictóricas– y vertical –en la constitución de los campos de color– de cada lienzo, en el caso del segundo.

Esta dimensión temporal –ya indagada en otras tendencias de las artes plásticas, nos abre una vía novedosa en el estudio de estos dos artistas y de la abstracción geométrica en la que se inscriben, puesto que amplía sus posibilidades hermenéuticas y las proyecta en una dirección compleja y distintiva de la discusión estética actual.

La tesis doctoral realizada ha supuesto una oportunidad excepcional para acercarse a un repertorio musical –y también plástico, poético y filosófico– íntimamente vinculado a la contemporaneidad. La sensibilidad artística de los compositores así como la clara adscripción de sus obras a la creación de hoy ha dado lugar a una experiencia investigadora, académica y personal enriquecedora e insustituible que sin duda alentará la realización de nuevos trabajos con los que mejorar y perfeccionar el aquí expuesto.

*Felix qui potuit rerum cognoscere causas* (Virgilio, *Geórgicas*, II, 480)

## **Conclusions**

L'objet fondamental de cette thèse était d'analyser la convergence interdisciplinaire dans l'œuvre de Mauricio Sotelo et José María Sánchez-Verdú au début du XXI<sup>e</sup> siècle; et, avec cette prémisse, d'étudier les qualités spécifiques du lien que ces compositeurs maintiennent avec la création plastique de Sean Scully et Pablo Palazuelo, respectivement.

Une fois exposée toute notre recherche, il nous reste à résumer les conclusions partielles offertes tout au long de la thèse et de proposer des conclusions générales, en guise de résolution finale du travail.

1. Nous maintenons la pertinence d'adopter une vue multidisciplinaire a fin d'affronter l'analyse de la production des quatre artistes étudiés autant que de leurs catalogues et le lien possible que nous pouvons établir entre eux. Afin de mener à bien cet objectif, nous avons employé deux méthodologies fondamentales :

a) En premier lieux, la complexité. Nous soutenons la convenance de concevoir les œuvres étudiés dans ce travail comme un objet complexe vers lequel convergent d'une façon hétérogène –mais intimement attachés– différents

components : dans ce cas, non seulement liés à la représentation plastique ou sonore, mais aussi ceux qui mettent en évidence un rapport interdisciplinaire, une cohérence esthétique qui provoque la création d'un domaine partagé par les créateurs, peintre et compositeur.

Dans le cas de Sean Scully et Mauricio Sotelo, ces composants esthétiques ont à voir avec la définition de l'œuvre plastique comme 'procès da vie' ; celui-ci provoque la création d'une dimension temporelle dont l'analyse horizontal –où s'articule le concept de 'vibration chromatique', employé par Sotelo– et vertical – que l'on peut appliquer à l'utilisation de différents couches de couleur d'une manière successive, comme un procès du temps, chez Scully– sont essentiels.

En ce qui concerne Pablo Palazuelo y José María Sánchez-Verdú, il convient de considérer d'une part l'importance, encore une fois, de la dimension temporelle de l'œuvre plastique, liée à la représentation graphique du signe musical –et son rythme inhérent– et à la conception expressive de la ligne. Le compositeur effectue une sorte d'appropriation créative dont la perspective horizontale –vue dans l'usage discursif de la répétition– et verticale –dans la texture musicale– sont aussi essentiels.

D'autre part, l'inspiration arabe partagé par ceux deux artistes est également décisive, ce qui confirme un intérêt conceptuel commun.

b) En deuxième lieux, la tripartition analytique. La méthodologie sémiologique de Jean-Jacques Nattiez a aidé dans la recherche à cloisonner chacune des étapes de la composition et création d'une œuvre, et à affronter de façon plus systématique l'étude du fait interdisciplinaire présent dans les œuvres étudiés.

Au premier niveau poétique, on a vu une claire harmonie et correspondance entre les auteurs.

Malgré la différence d'âge, José María Sánchez-Verdú trouve dans la production de Pablo Palazuelo un récit artistique proche, dont l'inspiration arabe –matérialisée dans l'utilisation discursive de la répétition, comme nous venons de voir– joue un rôle décisive.

Chez Sotelo, cette proximité poétique avec Sean Scully est aussi évidente grâce à la dimension temporelle et processuelle de l'œuvre du peintre irlandais.

Au deuxième niveau, le neutre, il existe certains processus qui confirment sa pertinence pour l'analyse du lien interdisciplinaire. Selon le point de vue déductif,

c'est-à-dire, à partir des commentaires réalisés par les compositeurs eux-mêmes, on a remarqué dans chaque pièce une préférence élective précise :

Dans le cas de Sánchez-Verdú, la stratégie créative peut être attachée d'une façon directe au résultat plastique de Palazuelo compte tenu de l'élection texturale choisie : c'est ce qui se passe dans *Arquitecturas de la ausencia*, dont l'instrumentation facilite son considération graphique et linéal.

À partir du commentaire analytique réalisé autour des cinq pièces choisies – écrites entre 1998 et 2003– nous pouvons noter comme particularité une modération mélodique considérable, circonstance qui facilite une plus grande attention quant aux possibilités timbriques de chaque instrument dans la recherche du geste instrumental minime. Cette qualité donne une rugosité presque plastique au résultat sonore.

Par rapport à la musique de Sotelo, il existe une claire préférence vers la création de domaines timbriques –dans *Wall of light Sky*, p.ex.–, dont la confrontation, également au niveau textural, donne lieu aux blocs avec des qualités sonores diverses. Cette affirmation peut être intégrée comme conclusion suite au commentaire analytique également effectué autour des cinq pièces écrites par le compositeur madrilène entre 2003 et 2007. Il convient d'ajouter à cela l'influence notoire que les qualités sonores attribuées à la tradition musicale du flamenco ont exercé sur ces pièces –comme la pratique vocale et l'usage distinctif de la guitare ou du cajón.

Cependant, à ce niveau neutre et dans ceux deux cas, on ne peut conclure à la causalité de la relation entre peintre et musicien, c'est-à-dire, on ne peut affirmer de manière définitive si les peintures de Sean Scully et Pablo Palazuelo ont une incidence effective dans les élections créatives de Sotelo et Sánchez-Verdú.

Au troisième niveau, l'esthétique, réapparaissent les réticences déjà annoncées au début de ce travail. Il n'existe, au moment de l'interprétation, aucune possibilité inductive de lier la création musicale de ces deux compositeurs à la plastique des peintres. Par ailleurs, et de manière déductive, on pourrait percevoir des certains résultats sonores –surtout dans le domaine de la texture– une trace des propositions picturales décrites, mais cela dépendra de la connaissance préalable de ces propositions au moment de l'interprétation et l'écoute.

Il existe néanmoins une exception : *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono*, de Mauricio Sotelo. Ici on visualise des tableaux de Sean Scully durant l'écoute ; cette circonstance nous situe dans tout un autre ordre perceptif car le lien interdisciplinaire ne vient pas seulement de l'audition musicale mais aussi du contact direct avec la peinture de l'artiste irlandais.

L'attraction qui sentent Sotelo et Sánchez-Verdú pour l'œuvre plastique de Scully et Palazuelo et l'incidence qu'ils laissent voir dans leurs pièces est loin d'être aléatoire : c'est la constatation de l'existence des propositions artistiques étroitement liées qui transcendent les limites de chaque discipline et qui peuvent obtenir des applications objectives précises, au-delà de la trace laissée.

Compte tenu de l'idée exposée, la nécessité de connaître l'œuvre plastique de Sean Scully et Pablo Palazuelo pour obtenir une compréhension plus précise de la composition de Mauricio Sotelo et José María Sánchez-Verdú est vraiment utile mais pas indispensable :

D'un sens, elle peut être utile car cette relation nous offre un composant essentiel à l'heure d'apprécier les qualités esthétiques de la création des deux compositeurs.

Cependant, c'est ne pas indispensable car on ne peut pas subordonner la musique de Sotelo et Sánchez-Verdú à la connaissance de ses prémisses conceptuelles. Comme il arrive dans n'importe quelle recherche installée dans l'étude d'une œuvre musicale du point de vue poétique, cette perspective élargit de façon substantielle ses possibilités et, dans les pièces étudiées dans ce travail, justifie ses propres origines et sa devenir comme manifestations artistiques ; cependant, cette perspective conceptuelle n'est pas incontournable a fin de établir un jugement esthétique sur eux ou, dans un cadre plus ample, sur d'autres auteurs de l'actualité musicale espagnole qui maintiennent aussi une claire attitude interdisciplinaire. L'analyse du contexte générationnel de ces compositeurs et de la convergence entre des différents arts présente dans ce contexte est une des lignes de projection future de ce travail.

En ce sens là, il faut manifester que Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú se trouvent aujourd'hui dans une plénitude artistique et qu'ils maintiennent une intense activité créative. Ce fait augmentera sans doute ses catalogues et

apportera de nouvelles possibilités de lecture des pièces ici analysées mais aussi du lien avec la création plastique considéré ; la convergence interdisciplinaire qui définit ses respectives musiques sera naturellement enrichie avec des futures propositions, comme il a arrivé, chez Sánchez-Verdú, avec *Libro de las estancias* (2009) et comme il arrivera avec sa pièce scénique-musicale *Atlas-Utopia* (2011-2013).

2. Nous pouvons affirmer que la conscience de tradition est présente de façon décisive dans la composition de Mauricio Sotelo et José María Sánchez-Verdú. Le passé musical qui précède chacun d'eux ainsi que le contact avec des manifestations culturelles d'autres traditions non académiques –chez le premier, avec le flamenco– et non occidentales –chez le deuxième, avec la pratique musicale arabe– obtiennent une projection très claire dans le deux cas.

Cette conclusion indique que la production musicale de ces compositeurs s'installe et assume la condition propre de la situation culturelle aujourd'hui, dans laquelle le créateur a dans ses mains la possibilité de s'approcher des expressions artistiques initialement éloignées et de les incorporer comme des composantes de ses outils conceptuelles et techniques ; d'autre part, nous pourrions aussi discuter autour de la signification de cette sorte d'adoption 'interculturelle' et offrir toute une autre lecture : si nous nous-situons dans le contexte du catalogue de Sotelo et Sánchez-Verdú, on peut noter comment cet usage du passé et d'autres expressions musicales c'est le résultat d'un lien toujours avec la tradition hispanique. Cette attraction vers le flamenco et la pratique musicale 'arabe' –conçus ainsi de façon générique– pourrait être vu donc comme un regard sur eux-mêmes et sur notre propre trame culturelle.

3. Les créations picturales de Pablo Palazuelo et Sean Scully s'installent dans une dimension temporelle qu'il faut connaître a fin de établir ses conditions esthétiques. Comme nous l'avons observé dans cette étude et au-delà de la temporalité de visualisation de ses œuvres, le temps acquiert une lecture attachée à la représentation graphique et symbolique du son, chez le premier ; et à la perspective horizontale –construite sur la qualité chromatique des différentes

surfaces plastiques– et verticale –vu dans la constitution des champs de couleur–, chez Scully.

Cette dimension temporelle –déjà visible dans d'autres tendances des arts plastiques– nous ouvre une nouvelle voie pour l'étude de ces deux artistes et de l'abstraction géométrique, parce qu'elle élargit ses possibilités herméneutiques et les projette dans une direction complexe mais distinctive de la discussion esthétique actuelle.

La thèse doctorale réalisée a été une opportunité exceptionnelle à fin d'aborder un répertoire musical –mais aussi plastique, poétique et philosophique– étroitement lié à la contemporanéité. La sensibilité artistique des compositeurs ainsi que l'appartenance de leurs œuvres à la création d'aujourd'hui nous a donné une expérience académique et personnelle très riche et incontournable qui, sans aucun doute, encouragera la réalisation de nouvelles études afin d'améliorer et de perfectionner ce travail exposé.

*Felix qui potuit rerum cognoscere causas (Virgile, Géorgiques, II, 480)*



## Bibliografía

### Bibliografía General

- Abbate, Carolyn. *Opera & its symbols. The unity of words, music & staging*. New Haven & London: Yale University Press, 1990.
- Adlington, Robert. 'Music theatre since the 1960s'. Mervin Cooke (ed.). *The Cambridge Companion to Twentieth Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Albright, Daniel. *Untwisting the Serpent. Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.
- Alonso, Silvia (ed.). *Música y Literatura*. Madrid: Arco Libros, 2002.
- Álvarez Cañibano, Antonio (ed.). *Revista SONDA. Problema y panorama de la música contemporánea (1967-1974)*. Madrid: Centro de Documentación Musical-Ministerio de Cultura, 2009.
- Amorós Moltó, Amparo. 'La retórica del silencio'. *Cuadernos del norte*, 16 (1982), pp. 18-27.
- Arbo, Alessandro. 'Il problema della struttura nella semiologia della musica di Jean-Jacques Nattiez'. Gianmario Borio (ed.). *L'Orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*. Venezia: Società Editrice Il Mulino, 2003, pp. 85-97.
- \_\_\_\_\_. 'Qu'est-ce qu'un 'objet musical'?'. *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 11 (2010), pp. 225-247.
- \_\_\_\_\_. *Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Arnaldo, Javier et al. *Analogías Musicales: Kandinsky y sus contemporáneos*. Catálogo de Exposición. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.
- Baldini, Umberto. *Teoría de la Restauración, Unidad de Metodología*. Vol. I. Florencia: Nardini Editore, 1997.
- Bandt, Ros. 'Sound installation: Blurring the boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time'. *Contemporary Music Review*, 25/4 (2006), pp. 353-365.
- Barbe, Michèle (ed.). *Musique et arts plastiques: interactions*. Paris: Observatoire Musical Français, 2008.
- Barthes, Roland. 'Texte (théorie du)', *Encyclopædia Universalis*. Paris: Encyclopædia Universalis de France, 2002, pp. 370-374.

- Benlabbah, Fatiha, *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- Bergson, Henri. *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Bernal, Alberto C. 'Principio Rothko. Algunas consideraciones sobre la microvariación'. *Espacio Sonoro*, 6 (2005).  
<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/index.htm> (consultado a 6 de mayo de 2011).
- Bernard, Jonathan W. 'Messiaen's Synaesthesia: The correspondence between Color and Sound Structure in his Music'. *Music Perception*, 4/1 (1986), pp. 41-68.
- Bianchi, Enrico. 'Introduzione all'oscuro di Salvatore Sciarrino: aspetti simbolici e formali correlati al timbro'. *Rivista di Analisi e teoria musicale*, 2 (2008).
- Blas Gómez, Felisa. *Música, color y arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2010.
- Bloom, Peter (ed.), *Berlioz. Past, Present, Future*. Rochester: University of Rochester Press, 2003.
- Boehmer, Konrad (ed.), *Schönberg and Kandinsky: an historic encounter*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.
- Bogdanov, Vladimir; Chris Woodstra y Stephen Thomas Erlewine. *All music guide to soul: the definitive guide to R&B and soul*. Backbeat Books, 2003.  
[http://books.google.es/books?id=o552g5xRRiwC&dq=All+music+guide+to+soul:+the+definitive+guide+to+R%26B+and+soul&hl=es&ei=k9-9TZTODsuz8QPDl4XgBQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA](http://books.google.es/books?id=o552g5xRRiwC&dq=All+music+guide+to+soul:+the+definitive+guide+to+R%26B+and+soul&hl=es&ei=k9-9TZTODsuz8QPDl4XgBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA) (consultado a 6 de mayo de 2011).
- Bohm, David & J. Krishnamurti. *El futuro de la humanidad: diálogos entre Krishnamurti y David Bohm*. Barcelona: EDHASA, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Más allá del tiempo*. Barcelona: Kairos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Los límites del pensamiento*. Barcelona: Kairos, 2006.
- Bonell, Carmen. *La geometría y la vida. Antología de Pablo Palazuelo*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Bonet, Juan Manuel et al. *El surrealismo y sus imágenes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.
- \_\_\_\_\_. et al. *Eusebio Sempere (1924-1985)*. Catálogo de Exposición. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

- \_\_\_\_\_ et al. *Joan Brossa, desde Barcelona al Nuevo Mundo*. Catálogo de Exposición. Barcelona: Institut Ramon Llull y Fundación Joan Brossa, 2005.
- \_\_\_\_\_ et al. *Poesía Visual. Joan Brossa*. Catálogo de Exposición. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1997.
- Bonito Oliva, Achille. *The italian trans-avantgarde*. Milano: Politi, 1981.
- Bordons, Glòria. 'Un doble itinerario lírico de correspondencias'. Chema Madoz / Joan Brossa. *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica, 2003, pp. 7-12.
- Borràs, María Luisa et al. *Joan Brossa, poeta de l'imatge*. Catálogo de Exposición. Barcelona: Fundación Joan Brossa, 2005.
- Bosseur, Jean-Yves. *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*. Paris: Fayard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Musique et arts plastiques: interactions au XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris: Minerve, 1998.
- \_\_\_\_\_. 'Texture et matériau dans la pensée musicale contemporaine'. *Analyse Musicale*, I (2001), pp. 61-66.
- \_\_\_\_\_. *La musique du XX<sup>e</sup> Siècle à la croisée des arts*. Paris: Minerve, 2008.
- Boulez, Pierre. *Le Pays Fertile*. Paris: Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa, 1984.
- Bourriaud, Nicolas. (ed.). *Altermodern. Tate Triennial*. London: Tate Publishing, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Bozal, Valeriano et al. *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Arte del siglo XX en España II, Pintura y escultura, 1939-1990*. Madrid: Espasa, 2000.
- Brian, Wallis (ed.). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal 2001.
- [http://books.google.es/books?id=YQBMcyQ4CxIC&printsec=frontcover&dq=Arte+despu%C3%A9s+de+la+modernidad:+Nuevos+planteamientos+en+torno+a+la+representaci%C3%B3n&hl=es&ei=xN-9TfiVHIOt8QOs3YTJBQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=YQBMcyQ4CxIC&printsec=frontcover&dq=Arte+despu%C3%A9s+de+la+modernidad:+Nuevos+planteamientos+en+torno+a+la+representaci%C3%B3n&hl=es&ei=xN-9TfiVHIOt8QOs3YTJBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCoQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (consultado a 9 de mayo de 2011)

- Briden, Mary (ed.). *Samuel Beckett and music*. London: Oxford University Press, 2001.
- Brossa, Joan; Victoria Combalá y Pilar Palomar. *Joan Brossa. Poemas visuales – poemas objeto – instalaciones*. Catálogo de Exposición. Oviedo: Caja de Asturias, 1997.
- Bruach, Agustí. *Las óperas de Josep Soler*. Madrid: Alpuerto, 1999.
- \_\_\_\_\_ et al. *Jospe Soler i Sardà: compondre i viure*, Barcelona: Edicions i Propostes Culturals Andana, 2010.
- Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1997.
- Bruhn, Siglind. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.
- Cacciari, Massimo. 'Preface'. *Artempo. Where Time becomes Art*. Catálogo de Exposición. Venezia: Musei Civizi Veneziani, 2007, pp. 9-10.
- Cage, John. *Escritos al oído*. Presentación, edición y traducción de Carmen Pardo. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1999.
- Calvo Rodríguez, José Andrés. 'El cántaro o la creatividad de lo vacuo en la poesía de José Ángel Valente'. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 726 (2007), p. 511-522.
- Calvo Serraller, Francisco. *España. Medio siglo de arte de vanguardias*. Madrid: Fundación Santillana, 1985.
- Campos, Marco Antonio (ed.). *Poetas italianos del siglo XX. Umberto Saba, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo*. Mexico DF: Difusión Cultural UNAM, 2004.
- Cantarellas, Catalina (dir.). *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*. XV Congreso del Comité Español de Historia del Arte. Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares, 2008.
- Carrier, David. 'Walls of light: Scully's utopian pictures'. David Carrier. *Sean Scully*. New York: Thames & Hudson, 2004, pp. 186-207.
- Castaños Alés, Enrique. *Los orígenes del arte cibernético en España: el seminario de generación automática de formas plásticas del centro de cálculo de la Universidad de Madrid*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- Caudet, Francisco. *En el inestable circuito del tiempo: Antonio Machado. De Soledades a Juan de Mairena*. Madrid: Cátedra, 2009.

- Celan, Paul. *Obras Completas*. Prólogo de Carlos Ortega y traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 2000.
- Charles, Daniel. 'Architecture et Musique'. *Encyclopædia Universalis*. Vol. II. Paris: Encyclopædia Universalis de France, 2002, pp. 878-887.
- Cisternino, Nicola. *Graffiti Sonori*. La Spezia: Luna Editore, 1997.
- Cohen-Levinas, Danielle. *Le temps de l'écoute: Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Coloma Martín, Isidoro; & Juan Antonio Sánchez López (eds.). *Correspondencia e integración de las artes*. 2 vols. XIV Congreso Nacional de Historiadores del Arte. Málaga, 18-21 septiembre de 2002. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y cooperación cultural, 2003.
- Combalía, Victoria; João Cabral de Melo et al. *Joan Brossa 1941-1991*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- Cooper Michael, John & Julie D. Prandi (eds.). *The Mendelssohns. Their music in history*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Coronas, Paula. *Antón García Abril: Imagen y música en armonía*. Málaga: Diputación Provincial, Área de Cultura y Educación, 2009.
- Cox, Geoffrey. 'A Return to the Future or Forward to the Past?'. *Contemporary Music Review*, 29/3 (2010), pp. 251-264.
- Cresta, Gianvincenzo (ed.). *L'ascolto del pensiero. Scritti su Luigi Nono*. Milano: Rugginenti, 2002.
- Cugny, Laurent. 'Gil Evans – Mark Rothko', Gérard Denizéau & Danièle Pistone (eds.), *La musique au temps des arts. Hommage à Michèle Barbe*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, pp. 179-186.
- Cureses de la Vega, Marta. 'De Fluxus a Zaj', *Artransmedia Creaciones Transcontinentales. Fondo de Arte Danae*, 178 (2006), pp. 50-58.
- \_\_\_\_\_. *Agustín González Acilu: la estética de la tensión*. Madrid: Instituto de Ciencias Musicales, 1995.
- \_\_\_\_\_. 'Investigación musicológica en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles', *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 703-715.
- \_\_\_\_\_. & Xosé Aviñoa, 'Contra la falta de perspectiva histórica (Bases para la investigación musical contemporánea en España)'. *Revista catalana de musicología* 1 (2001), pp. 171-199.

- \_\_\_\_\_. *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. Madrid: SGAE-ICCMU, 2007.
- Cytowic, Richard E. *Synesthesia: a union of the senses*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Damodar Ranade, Ashok. *Music contexts: a concise dictionary of Hindustani Music*. New Delhi: Promilla & Co. Publishers, 2006.  
[http://books.google.es/books?id=cFwbGi3oBHgC&printsec=frontcover&dq=Music+contexts:+a+concise+dictionary+of+Hindustani+Music&hl=es&ei=DG\\_ATZuTC9Tj4gaw1fnGBA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=cFwbGi3oBHgC&printsec=frontcover&dq=Music+contexts:+a+concise+dictionary+of+Hindustani+Music&hl=es&ei=DG_ATZuTC9Tj4gaw1fnGBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (consultado a 6 de mayo de 2011).
- Darbon, Nicolas. *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Pour une approche systémique de l'opéra contemporain*. Observatoire Musical Français. Série Histoire de la musique et Analyse, n° 5. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- Daverio, John. *Robert Schumann. Herald of a 'New Poetic Age'*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1997.
- De Arcos, María. *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- De Dios Hernández, Juan Francisco. *Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy*. Madrid: Ediciones Autor, 2008.
- Delaplace, Joseph. *György Ligeti. Un essai d'analyse et d'esthétique musicales*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Deliège, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale: de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Liège: Mardaga, 2003.
- De Pablo, Luis. *A contratiempo*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: Fundación BBVA, 2009.
- De Persia, Jorge. *I Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa, 1922-1992: una reflexión crítica*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.
- De Volder, Piet. *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, 1998.

- Delaune, Benoît. 'Collage, montage, cut-up, musique concrète: figures de l'intégration du chaos dans l'œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer'. *Trans. Revue de littérature générale et comparée*, 6 (2008).  
<http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article280> (consultado a 6 de mayo de 2011)
- Denizeau, Gérard & Danièle Pistone (dirs.). *La musique au temps des arts. Hommage à Michèle Barbe*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010.
- Deval, Frédéric. *Le Flamenco et ses valeurs*. Arles: Festival d'Arles & Aubier, 1992.
- Di Gennaro, Carmelo. 'Salvatore Sciarrino. Música arrancada al silencio'. *Scherzo*, 197 (2005), p. 10.
- Díaz Cuyás, José et al. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Dibelius, Ulrich. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal, 2004.
- Dingle, Christopher y Nigel Simeone (eds.). *Olivier Messiaen. Music, Art and Literature*. London: Ashgate, 2009.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.
- Escal, Françoise. *Le compositeur et ses modèles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Feldman, Morton. *Essays*. Walter Zimmermann (ed.). Kerpen: Beginner Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Ecrits et Paroles*. Jean-Yves Bosseur (ed.). Paris: L'Harmattan, 1998.
- Felstiner, John. *Paul Celan: poeta, superviviente, judío*. Madrid: Trotta, 2002.
- Feneyrou, Laurent. *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.
- Fernández Gómez, Rosa. 'Estética transcultural: la problemática de la estética comparada, Universalismos, Relativismos, Pluralismos'. *Thémata*, 27 (2001), pp. 181-187.
- Fernández Guerra, Jorge. *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia*. Madrid: Doce Notas, 2009.
- Fernández, Lola. *Teoría Teoría Musical del Flamenco. Ritmo, Armonía, Melodía, Forma*. Madrid: Acordes Concert, 2004.

- Fetterman, William. *John Cage's theatre pieces: notations and performance*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
- Figaredo, Rubén et al. *Zaj: colección del archivo Conz*. Catálogo de Exposición. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2009.
- Fishwick, Paul (ed.). *Aesthetic Computing*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Franqui, Carlos; Joan Miró, Sylvano Bussotti et al. *Miró. L'uccello luce. Bussotti*. Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1981.
- Gadamer, Hans Georg. *Actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Gan Quesada, Germán. 'Convergencias plástico-musicales en la obra de Tomás Marco', Idisidoro Coloma Martín & Juan Antonio Sánchez López (eds.), *Correspondencia e integración de las artes*. XIV Congreso Comité Español de Historia del Arte. Vol. II. Málaga: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Dirección de Comunicación y cooperación cultural, pp. 199-211.
- \_\_\_\_\_. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2005.
- Garant, Dominic. *Tristan Murail: une expression musicale modélisée*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- García del Busto, José Luis (ed.). *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- García Estefanía, Álvaro. *Francisco Guerrero*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- García Lorca, Federico. *En el jardín de las toronjas de luna (antología poética 1918-1935)*. Edición y prólogo de Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Obra completa II. Poesía, 2*. Miguel García-Posada (ed.). Madrid: Akal, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Prólogo de Vicente Aleixandre. 23ª ed. Madrid: Aguilar, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Poema del Cante Jondo*. Luis García Montero (ed.). Madrid: Austral-Espasa Calpe, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*. Allen Josephs y Juan Caballero (eds.). Madrid: Cátedra, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Poesía completa II*. Miguel García-Posada (ed.). Barcelona: Mondadori, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez*. Javier Ruiz-Portella (ed.). Barcelona: Áltera, 1995.
- Gena, Peter. 'Cage and Rauschenberg. Purposeful Purposelessness. Meets. Found Order', en *John Cage: Scores from the Early 1950s*, Catálogo de Exposición. Chicago: Museum of Modern Art of Chicago, 1992.  
<http://www.petergena.com/cageMCA.html> (consultado a 6 de mayo de 2011).
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982.
- George, Emmanuel. *Les Pratiques du modèle musical. Rétrospective contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Giacco, Grazia. *La notion de 'figure' chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Gianetti, Claudia (ed.). *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot y Goethe-Institut Barcelona, 1997.
- Gómez, Agustín. *Cantes y estilos del flamenco*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004.
- George, Emmanuel. *Le Primitivisme musical. Facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Grabocz, Marta (dir.), *Les modèles dans l'art. Musique, peinture, cinéma*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- Greenberg, Clement. 'La pintura moderna'. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006, pp. 111-120.
- Grella-Mozeiko, Piotr. 'Helmut Lachenmann – Style, Sound, Text', *Contemporary Music Review*, 24/1 (2005), pp. 57-75.
- Gullón, Ricardo. *De Goya al arte abstracto*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.
- Gutiérrez, Balbino. *Enrique Morente: La voz libre*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Hahl-Koch, Jelena (ed.). *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

- Harrison, John E. y Simon Baron-Cohen, 'Synaesthesia: an Introduction'. John E. Harrison y Simon Baron-Cohen (eds.). *Synaesthesia. Classic and contemporary readings*. Cambridge: Balckwell Publishers, 1997, pp. 3-16.
- Heathcote, Abigail. 'Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann'. Max Paddison e Irene Deliège (eds.). *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*. London: Ashgate, 2010, pp. 331-347.
- Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.
- Hochel, Matej. *Synaesthesia: Senses without Borders*. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- Huber, Nicolaus A. 'Nuclei and dispersal in Luigi Nono's *A Carlo Scarpa architetto, ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli*', *Contemporary Music Review*, 18/2 (1999), pp. 19-35.
- Hurtado Torres, Antonio y David. *La llave de la música flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.
- Jabès, Edmond. 'Luigi Nono', *Festival d'Automne*. Paris: Contrechamps, 1987, pp. 11-12.
- Jayyam, Omar. *Robaiyyat*. Sadeq Hedayat (ed.), 6ª ed. Madrid: Hiperión, 2007.
- Jiménez, Marc et al. *Imaginaire et Utopies du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Klincksieck, 2003.
- Jofré i Fradera, Josep. *La práctica del lenguaje musical. La jerarquía de los sonidos. Fundamentos, técnicas y sistemas de organización en la música occidental*, Barcelona: Ma non Troppo, 2009.
- Johnson, Steven (ed.). *The New York schools of music and visual arts: John Cage, Morton Feldman, Edgar Varèse, Willem de Kooning, Jasper Jones, Robert Rauschenberg*. New York: Routledge, 2002.
- Johnson, Steven. 'Rothko Chapel and Rothko's Chapel', *Perspectives of New Music*, 32/2 (1994), pp. 6-53.
- Juncosa, Enrique (dir.). *Vertical Thoughts. Morton Feldman and the Visual Arts*. Catálogo de Exposición. Dublin: Irish Museum of Art, 2010.
- Kagan, Andrew. *Paul Klee. Art & Music*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1983.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Kierkegaard, Søren. *La repetición, In vino veritas*. Madrid: Guadarrama, 1977.

- Klee, Paul. *Écrits sur l'art, La pensée créatrice* (vol. I) e *Histoire naturelle infinie* (vol. II). Jürg Spiller (ed.). Paris: Dessain et Tolra, 1977.
- Knepler, Georg. *La storia che spiega la musica*. Milano: Ricordi-Unicopli, 1989.
- Kordes, Barbara. 'Heiner Goebbels und sein Musiktheater – Schnittstellen mit Heiner Müller und Innovationen'. *Musikalische Lesarten. Heiner Goebbels und Heiner Müller*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Unipress, 2009, pp. 85-132.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music. New Meanings. New Temporalities. New Listening Strategies*. New York & London: Schirmer Books, 1988.
- Kramer, Lawrence. *Classical music and postmodern knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kuspit, Donald (ed.). *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Landau, Rom. *The philosophy of Ibn Arabi*. London: Routledge, 2008.
- Landis Barnhill, David (trad. y ed.). *Basho's Haiku. Selected Poems of Matsuo Basho*. New York: State University of New York, 2004.
- Larrañaga, Josu. *Instalaciones*, 2ª ed. Colección Arte Hoy. San Sebastián: Nerea, 2006.
- Le Diagon-Jacquín, Laurence. *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, illustrée d'exemples*. Paris: Hermann, 2010.
- Lévy, Fabien. 'Inintelligible, injouable, incompréhensible: La complexité musicale est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?'. *Revista ITAMAR: Revista de Investigación musical: Territorios para el arte* 1 (2008), pp. 61-87.
- Lledó, Emilio. *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Crítica, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El silencio de la escritura*. Madrid: Espasa, 1998.
- Llort Llopart, Victoria. *Ensayos de estética comparada: el diálogo entre las artes. Reflexiones alrededor de música, literatura y pintura*. Barcelona: Tizona, 2005.
- \_\_\_\_\_. *La memoria de las musas*, Barcelona: Tizona, 2011.
- Lockhead, Judy y Joseph Auner. *Postmodern Music/Postmodern Thought*. New York & London: Routledge, 2002.

- Lolo, Begoña (ed.). *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología. II vols. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.
- Lombra, Joaquín (ed.). *Avicena esencial: el ser necesario posee la belleza y el esplendor*. Mataró: Montesinos, 2009.
- López Cano, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. Mexico DF: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2000.
- López Castro, Armando. 'Las jarchas romances: consistencia y apertura', *De las jarchas a Gil Vicente*. León: Universidad de León, 2001, pp. 15-24.
- Maestro Grau, Carolina. *Sean Scully: La dimensión humanística de la pintura abstracta*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- Mahajan, Anupam. *Ragas in Hindustani Music: conceptual aspects*. New Delhi: Gyan Publishers, 2001.
- Marco, Tomás. *Historia de la Música Española*, 6. Siglo XX. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Col. Compositores contemporáneos, 3, Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La creación musical en el siglo XXI*. Navarra: Cátedra Jorge Oteiza-Universidad Pública de Navarra, 2007.
- Martínez González, Francisco. *El pensamiento musical de María Zambrano*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2008.
- Mattis, Olivia. 'Morton Feldman: Music for the film Jackson Pollock (1951)'. Felix Meyer (ed.). *Settling New Scores: Music Manuscripts*. Mainz: Paul Sacher Foundation-Schott, 1998, pp 165-167.
- Mayhew, Jonathan. 'Valente y Beckett: afinidades e influencias', Manuel Rodríguez Hernández et al. *Referentes europeos en la obra de Valente*. Compostela: Cátedra José Ángel Valente, 2007, pp. 127-147.
- Maymó, Jaume (ed.). *Josep M. Mestre Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona & Fundació Joan Brossa, 2010.
- McCombe, Christine. 'Videomusicvideo – composing across media'. *Contemporary Music Review*, 25/4 (2006), pp. 299-310.
- Medina, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión*. Madrid: ICCMU, 1998.

- \_\_\_\_\_. 'Música española 1936-1956: Rupturas, continuidades y premoniciones'. María Isabel Cabrera y Gemma Pérez Zalduondo (eds.). *Dos Décadas de Cultura Artística en el Franquismo (1936-56)*. Granada: Sº de Publicaciones de la Universidad de Granada, 2000, pp. 59-74.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 2007.
- Meyer, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Michel, Pierre et Bernard Banoun (dirs.). *Musique, arts et littérature dans l'œuvre de Michèle Reverdy*. Paris: L'Harmattan, 2005.
- Millington, Barry. *The New Grove guide to Wagner and his Operas*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Molina Fajardo, Eduardo. *Manuel de Falla y el 'Cante Jondo'*. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- Molinié, Georges. 'Sémiotique d'une esthétique comparée entre deux codes linguistiques et inter-sémiotique générale'. *Revista de Filología Francesa*, 8 (1995), pp. 117-125.
- Molino, Jean y Jean-Jacques Nattiez. *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique*. Paris: Actes Sud, 2009.
- Monegal, Antonio (ed.). *Literatura y pintura*, Madrid: Arco Libros, 2000.
- Monelle, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000.
- Mora, Miguel. 'El diccionario de Enrique Morente', en *La voz de los flamencos. Retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela, 2008, pp. 39-81.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- Nancy, Jean-Luc. *Las Musas*, Buenos Aires & Madrid: Amorrortu, 2008.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1975.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. 'Musical fact and the semiology of music', *Music Analysis* 9/2 (1990), pp. 105-156.
- \_\_\_\_\_. *Le combat de chronos et d'orphée*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1993.

- \_\_\_\_\_. *La musique, les images et les mots. Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*. Québec: Fidès, 2010.
- Nicholls, David (ed.), *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Nicholls, David. *John Cage*. Chicago: University of Illinois Press, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Nommick, Yvan. 'La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX'. *Revista de Musicología*, 28/1 (2005), pp. 792-807.
- \_\_\_\_\_. *José García Román: Las músicas de la memoria*. Colección Compositores Contemporáneos. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2005.
- Nonnenmann, Rainer. 'Music with Images – The Development of Helmut Lachenmann's Sound Composition between concretion and transcendence'. *Contemporary Music Review*, 24/1 (2005), pp. 1-29.
- Nsonsissa, Auguste. *Transdisciplinarité et Transversalité. Épistémologiques chez Edgar Morin*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Nyman, Michael. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Girona: Documenta Universitaria, 2006.
- Oliveri, Dario (ed.). *Salvatore Sciarrino. Carte da suono (1981-2001)*. Palermo: CIDIM, 2001.
- Oñate y Zubía, Teresa; Cristina García Santos y Miguel Ángel Quintana Paz (eds.). *Hans-Georg Gadamer: ontología estética y hermenéutica*. Madrid: Dykinson, 2005.
- Oppenheim, Lois (ed.). *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts and non-print media*. New York: Garland, 1999.
- Ordiz, Noelia. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*. Madrid: ICCMU, 2008.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 'En busca de una estética musical: la creación de José Manuel López López, la profondeur du temps de Maurice Merleau-Ponty'. *Revista ITAMAR, Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*, nº 2 (2009), pp. 253-266.
- \_\_\_\_\_. 'Poéticas del *interstare*, expresiones artísticas del *entre*: José Antonio Orts y Jean-Baptiste Barrière'. *Actas del Congreso de Filosofía Joven, Filosofía y crisis a comienzos del siglo XXI*. Murcia: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2010.  
<http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/view/7081/6811> (consultado a 6 de mayo de 2011).

- \_\_\_\_\_. 'L'espace poétique de José Ángel Valente dans la pensée musicale de Mauricio Sotelo'. Paloma Otaola (ed.). *Littérature et Musique. Musique et littérature au XXe siècle. Valeurs universelles et approches transculturelles*. Lyon: Presses de l'Université de Lyon, 2011 (en prensa).
- Oropesa, Marisa (dir.). *El Paso: arte y compromiso*. Catálogo de Exposición. Granada: Caja Granada, 2007.
- Orts, José Antoino. *Doble Ostinato*. Catálogo de Exposición. Valencia: Instituto valenciano de Arte Moderno, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Armonía del agua*. Catálogo de Exposición, Valencia: Consorci de Museos de la Comunitat, 2005.
- Palazuelo, Pablo. *Escritos, Conversaciones*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, 1998.
- \_\_\_\_\_. & Kevin Power. *Geometría y visión: Pablo Palazuelo*. Granada: Diputación de Granada, 1995.
- Pape, Gerard. 'Luigi Nono and his fellow travelers'. *Contemporary Music Review*, 18/1 (1999), pp. 57-65.
- Pardo, Carmen. 'La aventura del arte: en torno a la música', José Díaz Cuyás et al. *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 86-103, p. 93.
- Pérez, David. *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2008.
- Perloff, Nancy. 'Klee and Webern: Speculations on Modernist Theories of Composition'. *The Musical Quarterly*, 69/2 (1983), pp. 180-208.
- Phillips, Glenn & Thomas Crow (eds.), *Seeing Rohtko*. Los Angeles & London: Getty Research Institute and Tate Publishing, 2006.
- Picazo, Gloria (coord.). *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro-Productora andaluza de Programas, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Junta de Andalucía, 1993.
- Power, Kevin. 'La imaginación activa', *Pablo Palazuelo: 1995-2005*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.
- Prieto, Laura. *Claudio Prieto. Notas para una vida*. Madrid: Fundación Autor, 2006.
- Rabau, Sophie (ed.). *L'Intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.

- Ramaut-Chevassus, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Ramírez, Pablo. *El Grupo Parpalló: la construcción de una vanguardia*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2000.
- Raposo Martín, Juan José. *Luigi Nono: epitafios lorquianos: estudio musicológico y analítico*. Huelva: Hergué, 2009.
- Reck Miranda, Eduardo (ed.). *Música y nuevas tecnologías. Perspectivas para el siglo XXI*. Barcelona: L'Angelot, 1999.
- Revol, Patrick. *Conception orientale du temps dans la musique occidentale du vingtième siècle*. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Reynoso, Carlos. *Edgar Morin y la complejidad: Elementos para una crítica*, Versión 1.6, Grupo Antropocaos (2007). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.  
<http://txtantropologia.files.wordpress.com/2007/10/carlos-reynoso-edgar-morin-y-la-complejidad-2007.pdf> (consultado a 6 de mayo de 2011).
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Robredo Zugasti, Eduardo. *Historia de la filosofía. Gadamer y la neohermenéutica*. Madrid: Cibernous, 2005.
- Rodríguez Hernández, Rosa M.<sup>a</sup>. 'La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea', *Revista ITAMAR, Revista de Investigación musical: Territorios para el arte*, nº 1 (2008), pp. 89-102.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.
- Roullier, Pierre (dir.). *Ramón Lazkano. La ligne de craie*. Champigny sur Marne: Ensemble 2e2m, 2010.
- Rovira Llobera, Teresa. *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Universidad Politècnica de Catalunya, 1999.
- Roy-Gerboud, Françoise. *La musique comme Art total au XX<sup>e</sup> Siècle*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Rubio Jiménez, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- Saiber, Arielle. *Giordano Bruno and the geometry of language*. Aldershot: Ashgate, 2005.

Said Esber, A. Ahmad (Adonis). *Canciones de Mihyar el de Damasco*. Colección Autores Árabes Contemporáneos. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de cultura, nº 7, 1968.

\_\_\_\_\_. *Introduction a la poétique arabe*. Paris: Sindbad, 1985.

\_\_\_\_\_. *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y de la noche*. Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Éste es mi nombre*. Madrid: Alianza, 2006.

\_\_\_\_\_. *Primer cuerpo... último mar*. Traducción y prólogo de Rosa Isabel Martínez Lillo. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2007.

Salaris, Claudia. *Futurismo: la prima avanguardia*. Florencia: Giunti, 2009.

Sánchez Argilés, Mónica. *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma, 2009.

Sánchez Balmisa, Alberto. 'La música del azar. Entrevista con Jorge Macchi. Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo'. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2008, pp. 294-303.

Sánchez, José A. (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla y la Mancha, 2006.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 1996.

Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar, 1981.

Schroeder, Marianne. 'Ein deutscher Cage?'. Dieter Schnebel et al. *Schnebel 60*. Hofheim: Wolke Verlag, 1990, pp. 65-67.

Sciarrino, Salvatore. *Le figure della musica. Da Beethoven a oggi*, Milán: Rocordi, 1998.

Scully, Sean. *Paintings, Pastels, Watercolors, Photographs*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen & Richter Verlag, 2001.

\_\_\_\_\_. *Resistance and Persistence: Selected writings*. London & New York: Merrel, 2006.

Sestelo Longueira, Esther. *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores-Instituto de Ciencias Musicales, 2007.

Sethares, William A. *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*, 2.<sup>a</sup> ed. London & Berlin & Heidelberg: Springer-Verlag, 2005.

- Shah, Idries. *Los sufís*. Barcelona: Kairos, 2008.
- Shea, Therese. *John Lee Hooker: Master of Boogie and Blues*. Gareth Stevens INC, 2010.  
[http://books.google.es/books?id=Z3HMYpVwpYEC&dq=John+Lee+Hooker:+Master+of+Boogie+and+Blues&hl=es&ei=X-G9TcOuBIHX8gOP8-y2BQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC0Q6AEwAA](http://books.google.es/books?id=Z3HMYpVwpYEC&dq=John+Lee+Hooker:+Master+of+Boogie+and+Blues&hl=es&ei=X-G9TcOuBIHX8gOP8-y2BQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CC0Q6AEwAA) (consultado a 6 de mayo de 2011)
- Shemesh, Moshe. *Arab Politics, Palestinian Nationalism and the Six Day War*. Portland: Sussex Academic Press, 2008.  
[http://books.google.es/books?id=4u-ZheMnqf8C&printsec=frontcover&dq=Arab+Politics,+Palestinian+Nationalism+and+the+Six+Day+War&hl=es&ei=k-G9TfTnOoXB8QOx1PXeBQ&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=4u-ZheMnqf8C&printsec=frontcover&dq=Arab+Politics,+Palestinian+Nationalism+and+the+Six+Day+War&hl=es&ei=k-G9TfTnOoXB8QOx1PXeBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false) (consultado a 6 de mayo de 2011)
- Sobrino, Ramón. *Música sinfónica alhambrista*. Col. Música Hispana. Serie B: Música instrumental. Madrid: Instituto de Ciencias Musicales, 1992.
- Solá-Solé, Josep María. *Las jarchas romances y sus moaxajas*. Madrid: Taurus, 1990.
- Solomos, Makis & Jean-Marc Chauvel (dirs.). *L'Espace: musique-philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Souriau, Étienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Mexico DF y Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- \_\_\_\_\_. 'Correspondencia'. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998, pp. 374-376, p. 376.
- Soutif, Daniel. 'Exponer el tiempo a la aceleración de las velocidades. La preparación de una exposición: 'Arte y tiempo' o cómo mostrar en doce secciones los signos del tiempo de ayer y de hoy'. *Art i Temps*. Catálogo de Exposición. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001, pp. 13-18 (en catalán), pp. 199-200 (en castellano).
- Suárez, Juan Luis. 'La complejidad y sus ciencias'. *Revista de Occidente*, nº 323, abril (2008), pp. 5-7 (p. 6).
- Suvini-Hand, Vivienne. *Mirage and camouflage: hiding behind hermeticism in Giuseppe Ungaretti's L'Allegria*. Leicester: Troubador Publishing, 2006.
- Tarasti, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

- Tarasti, Eero. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.
- Teimourian, Hazhir. *Omar Jayyam. Poeta, astrónomo, rebelde*. Córdoba: Berenice, 2010.
- Téllez, José Luis & Andrew Ford. *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*. Madrid: Fundación Autor-Iberautor, 2006.
- Torres Cortés, Norberto. *Historia de la guitarra flamenca: el surco, el ritmo y el compás*. Córdoba: Almuzara, 2005.
- Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona & Madrid: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2007.
- Trías, Eugenio. *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Barcelona & Madrid: Galaxia Gutenberg & Círculo de Lectores, 2010.
- Vattimo, Gianni et al. *En torno a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Vayón, Pablo J. *La música clásica en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Valente, José Ángel. *Obras completas*. Andrés Sánchez-Robayna (ed.). Vol. I: *Poesía y prosa*, Vol. II: *Ensayos*. Madrid: Galaxia Gutenberg & Círculo de lectores, 2008.
- \_\_\_\_\_. *El fulgor. Antología Poética (1953-2000)*. Andrés Sánchez-Robayna (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
- Vega Esquerra, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko. La vía estética de la emoción religiosa*. Madrid: Siruela, 2010.
- Vega Reñón, Luis y Paula Olmos Gómez (eds.). *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Madrid: Trotta, 2011.
- Vega Rodríguez, Margarita y Carlos Villar-Taboada (eds.). *Música, lenguaje y significado*. Colección 'Música y Pensamiento', Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical. Valladolid: Universidad de Valladolid & Glares, 2001.
- Vergo, Peter. *The music of painting. Music, Modernism and the Visual Arts from Romantics to John Cage*. London: Phaidon Press, 2010.
- Vilà i Santasusana, M. (coord.). *El discurso oral formal. Contenidos de aprendizaje y secuencias didácticas*. Biblioteca de textos. Serie didáctica de la lengua y la literatura. Barcelona: Graó, 2005.
- Villa Rojo, Jesús. *Notación y grafía musical en el s. XX*. Madrid: Iberautor, 2003.

- Villars, Chris (ed.). *Morton Feldman says: selected interviews and lectures 1964-1987*. London: Hyphen Press, 2006.
- VV.AA. *Agitar antes de usar*. Catálogo de Exposición. Vitoria: ARTIUM, 2008.
- VV.AA. *Diccionario del Islam: religión y civilización*. Burgo: Monte Carmelo, 2006.
- VV.AA. *Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del Siglo XX*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2001.
- Wayne Patterson, David. *John Cage: Music, Philosophy, and intention, 1933-1950*. New York: Routledge, 2002.
- Webel, Sophie et al. *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Catálogo de Exposición. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.
- Wulf, Artl. 'À propos des notations pragmatiques: le cas du codex Las Huelgas - remarques générales et observations particulières'. *Revista de Musicología*, 13/2 (1990), pp. 401-420.
- Xenakis, Iannis. *Música de la arquitectura*, textos, obras y proyectos arquitectónicos escogidos, presentados y comentados por Sharon Kanach. Madrid: Akal, 2009.
- Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, 2005.
- Zambrano, María. 'La condenación aristotélica de los pitagóricos', *El hombre y lo divino*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 69-124.
- Zubiri, Xavier. *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Zweite, Armin. 'Abstraction and Authentic Experience: Double strategies in the Œuvre of Sean Scully', VV. AA. *Sean Scully. Paintings, pastels, watercolors, photographs 1990-200*. Düsseldorf: Richter Verlag, 2001, pp. 13-75.

## 2. Bibliografía específica

- Cureses de la Vega, Marta. 'Polisemias del flamenco en la música española actual'. *Música Oral del Sur*, 6 (2005), pp. 321-335.
- De Arcos, María. 'Nosferatu. Paisajes del rumor y de la sombra'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 18 (2005), pp. 51-52.

- Fernández García, Rosa. 'La ópera El Viaje a Simorgh de José María Sánchez-Verdú'. *Revista de Musicología*, 31/1 (2008), pp. 199-237.
- Fernández Guerra, Jorge. 'La trascendencia de la memoria'. Notas al programa del estreno de *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono* (2005). Granada: Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2005.
- Gan Quesada, Germán. 'De altitudine temporis'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 18 (2005), p. 51.
- \_\_\_\_\_. *José María Sánchez Verdú. Músicas del límite*, Programa General del XXII Festival de Música de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria: XXII Festival de Música de Canarias, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Mauricio Sotelo. Música extremada, Programa general del XXIV Festival de Música de Canarias 2008*. Las Palmas de Gran Canaria: Festival de Música de Canarias, 2008, pp. 308-347.
- \_\_\_\_\_. 'Un jardín de voces que se bifurcan', Mauricio Sotelo, *De oscura llama*. Madrid: INAEM-Anemos, 2009, p. 22
- \_\_\_\_\_. 'Sánchez-Verdú, al aire de su vuelo'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 32 (2010), p. 51.
- García del Busto, José María. 'Arquitecturas del eco de José María Sánchez-Verdú'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 18 (2005), pp. 47-49.
- Gaviña, Susana & Mauricio Sotelo. 'Esta música sólo está en la mente del cantaor'. *ABCD Las Artes y las Letras, Diario ABC*, p. 7.
- Guibert, Álvaro. 'El genio de la música'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 18 (2005), p. 47.
- Halffter, Cristóbal. 'La música de José María Sánchez-Verdú'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 18 /2005), p. 46.
- Ibáñez, Andrés. 'Mauricio Sotelo en siete piezas'. Mauricio Sotelo. *De oscura llama*. Madrid: INAEM-Anemos, 2009, pp. 18-22.
- Irizo, Camilo. 'Entrevista a José María Sánchez-Verdú, compositor'. *Espacio Sonoro*, nº 2 (2004).  
<http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/02/index.htm> (consultado a 6 de mayo de 2011).
- Lledó, Emilio. 'A la memoria de un poeta y de un músico, en el aire sonoro de Mauricio Sotelo', Mauricio Sotelo. *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente*. Madrid: Círculo de Lectores, 2003, pp. 3-6.

- Marco, Tomás. 'La composición mística y la mística de la composición'. Programa General del Festival *MusicadHoy* 2010. Madrid: s. e., 2010, pp. 67-99.
- Moya, Enrique & Mauricio Sotelo. 'Mauricio Sotelo, la necesidad del riesgo'. *Scherzo*, 53, abril (1991), pp. 111-113, p. 111.
- Ordóñez Eslava, Pedro. 'Memoria y tránsito'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 32 (2010), pp. 48-50.
- Pérez Castillo, Belén. 'Sánchez Verdú, José María'. Emilio Casares Rodicio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (DMEH)*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2001, vol. IX, pp. 693-695.
- \_\_\_\_\_. 'Sotelo Cancino, Mauricio'. Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2001, vol. VII., pp. 36-39.
- Pérez Frutos, Iluminada. 'Tratamiento de la voz. Tradición oral en la obra de Mauricio Sotelo'. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 3 (2007), pp. 139-160.
- Sánchez-Verdú, José María. 'Luis de Pablo. Una aproximación a su figura'. *Concerto*, 8 (1996), pp. 23-35.
- \_\_\_\_\_. 'Jesús Villa Rojo'. *Concerto*, 7 (1996), pp. 26-35.
- \_\_\_\_\_. 'La tradición como fuente para la creación musical actual. Comentarios sobre el uso de algunas tradiciones en mi obra'. *Catálogo de la Academia Española de Historia, Arquitectura y Bellas Artes de Roma* (1997), pp. 26-29.
- \_\_\_\_\_. 'El jardín de Pan-Yundum'. *Senderos para el 2000* (1999), p. 13.
- \_\_\_\_\_. 'Estudios sobre la presencia del Canto Gregoriano en la composición musical actual a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter'. *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 4-6 (1997-1999), pp. 25-65.
- \_\_\_\_\_. 'La difícil relación con el piano'. *Scherzo piano*, II/4 (2004), pp. 70-74.
- \_\_\_\_\_. 'Cuaderno de viaje. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*'. José María Sánchez-Verdú et al. *El viaje a Simorgh*. Programa de mano. Madrid: Teatro Real, 2007, pp. 42-57.
- \_\_\_\_\_. *Alqibla* (2000), para orquesta. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Maqbara. Epitafio para voz y gran orquesta* (2000). Madrid: Editorial de Música Española Contemporánea, 2004.

- \_\_\_\_\_. *AhmarAswad* (2000-2001), para orquesta sinfónica. TR374. Barcelona: Tritó, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Rosa de Alquimia* (1999), para almuédano y conjunto instrumental. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Arquitecturas de la ausencia* (2002-2003), para ocho violonchelos *in due cori*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005.
- Sotelo, Mauricio & José Luis Ortiz Nuevo. 'Conversaciones'. Charla con motivo del Seminario 'Flamenco, un arte popular moderno', celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía entre octubre y diciembre 2004. [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=336](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=336) (consultado a 6 de mayo de 2011).
- \_\_\_\_\_ et al. *De amore, una maschera di Cenere*, libreto de Peter Mussbach y música de Mauricio Sotelo, traducción del libreto original en alemán para el estreno absoluto de esta pieza en la Biennale de Munich de 1999, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 1999.
- \_\_\_\_\_. 'El espacio de la escucha'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 6 (1997), pp. 49-51.
- \_\_\_\_\_. 'Luigi Nono o el dominio de los infiniti possibili'. *Quodlibet*, 7 (1997), pp. 22-31.
- \_\_\_\_\_. 'Memoriæ', *Cuadernos de la Huerta de San Vicente*, 1 (2001), pp. 52-59.
- \_\_\_\_\_. 'Se oye tan solo una infinita escucha', *Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente*. Madrid: Círculo de Lectores, 2003, pp. 9-11, p. 9.
- \_\_\_\_\_. 'Sonetos del amor oscuro Cripta sonora para Luigi Nono', *Programa General del LIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada*. Granada: Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2005, p. 8.
- \_\_\_\_\_. *Chalan für Schlagzeug und Orchester* (2003). UE 32615. Wien: Universal Edition, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Wall of light Red für Saxophon und Ensemble* (2004). UE 33423. Wien: Universal Edition, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sonetos del amor oscuro. Cripta sonora para Luigi Nono für zwei Cantaores, gemischten Chor, Instrumentalensemble und Tonträger* (2004-2005). UE 33446. Wien: Universal Edition, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Wall of light Sky für Ensemble und Tonträger* (2006). UE 33586. Wien: Universal Edition, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Wall of light black für Saxophon und Kammerensemble* (2006). UE 33220. Wien: Universal Edition, 2006

\_\_\_\_\_. *Night für Schlagzeug solo und Ensemble* (2007). UE 33987. Wien, Universal Edition, 2007.

Vela del Campo, Juan Ángel. 'Con pellizco', *Diario El País*, 3 de julio de 2005.  
[http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/pellizco/elpepiesp/20050703elpepiesp\\_6/Tes](http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/pellizco/elpepiesp/20050703elpepiesp_6/Tes) (consultado a 9 de mayo de 2011)

Yáñez, Paco. 'Alquitara poético-musical'. *Revista de Arte, Música y Literatura Sibila*, 32 (2010), pp. 52-54.