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 hermenéutica¹. 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.

¹ 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' 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 musicología³ 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 acerarnos 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.

.

² 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.

³ 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', 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 Marset en el Teatro Central de Sevilla y de su posterior participación como coordinador de este mismo evento en

_

⁴ 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 García⁵, 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 internacionales⁶ 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 Cureses⁷, son necesarios una revisión historiográfica y un estudio más detenido del periodo musical español que se inicia con la generación del 51⁸, 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

⁶ 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.

⁵ Coordinación llevada a cabo en sus ediciones de 2004 a 2007.

⁷ 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.

⁸ 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 Acilu⁹, de Germán Gan Quesada sobre Cristóbal Halffter¹⁰, la publicación editada por Jaume Maymó sobre Josep M^a Mestres Quadreny¹¹, el texto de David Pérez sobre Juan Hidalgo¹², 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 2003¹³; el de Juan Francisco de Dios sobre Ramón Barce¹⁴; o, finalmente, los volúmenes publicados sobre Josep Soler¹⁵, entre otros¹⁶.

En torno a los compositores nacidos en los años cuarenta, deben destacarse los textos de la propia Marta Cureses sobre Tomás Marco¹⁷, el de Noelia Ordiz sobre Jesús Villa Rojo¹⁸ y el de Yvan Nommyck sobre José García Román¹⁹.

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

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

10 La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos, Granada, Editorial

Universidad de Granada, 2005.

¹¹ Jaume Maymó, Josep M. a Mestres Quadreny. Tot muda de color al so de la flauta, Barcelona, Ayuntament de Barcelona y Fundación Joan Brossa, 2010.

12 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.

Tomás Marco, Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad, Col. Compositores contemporáneos, 3, Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003.

¹⁴ Juan Francisco de Dios Hernández, Ramón Barce. Hacia mañana, hacia hoy, Madrid, Ediciones Autor, 2008.

¹⁵ 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: compondré 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 innombrable también en 2010.

¹⁶ 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. ¹⁷ 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

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

¹⁹ 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 –Lugán²⁰; en el volumen sobre Tomás Marco destacan las páginas dedicadas a la relación del compositor con los pintores Fernando Zóbel, Eusebio Sempere y Lucio Muñoz²¹ y el capítulo titulado 'Tomás Marco y su militancia en la vanguardia española'²², 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 facsímil²³; en esta línea, también deben inscribirse las publicaciones en torno al grupo ZAJ²⁴ y el estudio realizado con motivo de la exposición en torno a los Encuentros de Pamplona de 1972²⁵. 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 Guerrero²⁶–, bien

_

²⁰. Cureses, *Agustín González Acilu...*, op. cit., p. 84 y ss.

²¹ M. Cureses, *Tomás Marco*..., op.cit., pp. 128 y ss.

²² Ibíd., pp. 155-197.

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

²⁴Rubén Figaredo et alt, *Zaj: colección del archivo Conz*, Catálogo de exposición, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.

²⁵ 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.

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

a estudios de conjunto, como ocurre con el grupo Música Presente²⁷ –conformado por José Manuel López López y Santiago Lanchares, nacidos durante los cincuenca, 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 Sotelo²⁸ 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*²⁹, en la que se ofrecen cuatro artículos³⁰ 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 hoy³¹ o el estudio sobre ópera contemporánea de Jorge Fernández Guerra³². 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,

2

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

²⁸ 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.

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

³⁰ 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 *Igeltsoen Laborategia*' (pp. 59-70), pieza ésta última concebida como tributo a Jorge Oteiza.

³¹ 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.

³² 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 idiomáticas³³ 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 Barbe³⁴ ha realizado a partir de su propia actividad³⁵ y como directora de la serie *Musique et Arts Plastiques*³⁶ y de numerosos estudios en el marco de su labor en la universidad Paris IV-Sorbonne, estudios que centran su

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

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

³⁵ 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.

³⁶ 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 romanticismo³⁷, 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 anualmente³⁸.

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 publicaciones³⁹ 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^e Siècle* (Paris, Minerve, 1998) y *La musique du XX^e 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

9

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

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

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

sin duda por la propia multidisciplinariedad que caracteriza a un considerable número de grupos de investigación que actúan en diferentes Universidades del país⁴⁰, con una atención expresa a la relación entre música y literatura, pero también al vínculo que puede establecerse entre la música y las artes plásticas⁴¹.

En esta línea de estudios generales que ofrecen una visión diacrónica del hecho interdisciplinar deben incluirse en primer lugar la monografías de François Sabatier⁴², 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 musical⁴³, por un lado, y analiza el imaginario conceptual y plástico presente en la música francesa para piano⁴⁴, por otro; en tercer lugar, Françoise Roy-Gerboud⁴⁵, en una relectura sistémica del concepto de arte total; en cuarto lugar, Felisa Blas Gómez⁴⁶, con un texto cuyo ánimo generalista elude el rigor académico necesario; por último, Daniel Albright⁴⁷ y Peter Vergo⁴⁸. 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^e siècle⁴⁹*.

⁴⁰ 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.
⁴¹ Como ejemplo puede ofrecerse Marta Grabocz (dir.), *Les modèles dans l'art. Musique, peinture*,

⁴¹ 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.

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

⁴³ Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting, Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2000.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ La musique comme Art total au XX^e Siècle, Paris, L'Harmattan, 2009.

⁴⁶ *Música, color y arquitectura*, Buenos Aires, Nobuko, 2010

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

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

⁴⁹ 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 pintura⁵⁰ 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*⁵¹; y, en el transcurso de este Congreso, la comunicación y posterior artículo de Simón Marchán Fiz 'Figuras de la mezcla en las artes', 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 Donington⁵³, el volumen de William Fetterman sobre el teatro musical de John Cage⁵⁴, la monografía sobre dramaturgia musical del siglo XX dirigida por Laurent Feneyrou⁵⁵, el capítulo de Robert Adlington⁵⁶ en una publicación tan relevante como generalista en su análisis de la

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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 interdisciplinares de la Musicología*, celebrado en Barcelona entre el 25 y el 18 de octubre de 2000, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002.

⁵² Íbid., II° vol., pp. 19-35.

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

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

⁵⁵ Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle. Paris: Publications de la Sorbonne, 2003.

⁵⁶ '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 Dömling⁵⁷.

Aunque trate de soslayo la cualidad interdisciplinar del género, es pertinente traer a colación el texto de Jorge Fernández Guerra sobre la ópera contemporánea⁵⁸, 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 acción⁵⁹ y, de una manera muy acentuada, los nuevos medios de la era digital: las propuestas relacionadas con el arte sonoro⁶⁰, la instalación audiovisual⁶¹ y la propia estética de lo digital⁶².

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 York⁶³, 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

⁵⁷ 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.

⁵⁸ Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia, Madrid, Doce Notas, 2009.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.

⁶² Paul Fishwick (ed.), *Aesthetic Computing*, Cambridge, MIT Press, 2006.

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

Achille Bonito Oliva sobre la transvanguardia italiana⁶⁴. 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 Mendelssohn⁶⁵, Robert Schumann⁶⁶, Héctor Berlioz⁶⁷ o Franz Liszt⁶⁸. 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 Bécquer⁶⁹ 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 personal⁷⁰ y de su trayectoria creativa paralela⁷¹

⁶⁴ Achille Bonito Oliva, *The italian trans-avantgarde*, Milano, Politi, 1981.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ 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

⁶⁷ Peter Bloom (ed.), Berlioz. Past, Present, Future, Rochester, University of Rochester Press, 2003.
68 Laurence Le Diagon Jacquin, La musique de Liezt et les arts visuels. Essai d'analyse comparé

⁶⁸ Laurence Le Diagon-Jacquin, La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, ilustrée d'exemples, Paris, Hermann, 2010.

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

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

⁷¹ 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 exposiciones⁷² o estudios de mayor originalidad⁷³.

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 sonoro⁷⁴.

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 Klee⁷⁵, que da los pasos pertinentes hacia la abstracción, en su caso geométrica; pero también de grupos de artistas vinculados a movimientos como el futurismo⁷⁶ –en el que la convergencia interdisciplinar aparece definida por un marcado planteamiento ideológico y político–; o el surrealismo⁷⁷, 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 Cage⁷⁸ y las exposiciones que

⁷² 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.

exposición, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003.

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

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

⁷⁵ 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, n°2 (1983), pp. 180-208. También es preciso destacar el volumen de Hajo Düchting, *Paul Klee: Painting Music*, Munich & London & New York, Prestel Verlag, 2002.

⁷⁶ Claudia Salaris, *Futurismo: la prima avanguardia*, Firenze, Giunti, 2009.

⁷⁷ Juan Manuel Bonet et al., El surrealismo y sus imágenes, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida. 2002.

⁷⁸ 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 celebrado⁷⁹; los estudios monográficos en torno a Morton Feldman y sus múltiples escritos, entrevistas y textos⁸⁰ así como la reciente exposición celebrada acerca precisamente acerca de su calidad como creador profundamente imbuido de esta inquietud interdisciplinar⁸¹. 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 Beckett⁸², 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 Rothko⁸³.

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 científica⁸⁴.

-

⁷⁹ 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.

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

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

⁸² 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.ª 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.

Boundary Desde estudios monográficos como Dore Ashton, 'Rothko's Frame of Mind', Glenn Phillips y Thomas Crow (eds.), *Seeing Rohtko*, 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 Denizeau & Danièle Pistone (Dirs.), *La musique au temps des arts. Hommage á 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*, n° 6/Julio, 2005, http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/index.htm, consultada a 13 de abril de 2011.

⁸⁴ 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 Nono⁸⁵, Helmut Lachenmann⁸⁶, Morton Feldman⁸⁷ y Salvatore Sciarrino⁸⁸, 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 Barrière⁸⁹ o José Antonio Orts⁹⁰, entre muchísimos otros⁹¹.

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.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ 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.

⁸⁷ Ya citado anteriormente en su vinculación con la escuela de New York.

⁸⁸ Grazia Giacco, La notion de 'figure' chez Salvatore Sciarrino, París, L'Harmattan, 2001.

⁸⁹ 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.

⁹⁰ 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.

⁹¹ 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 Souriau⁹² publicado en 1947 hasta aplicaciones más actuales como las realizadas por Daniel Charles⁹³ en el dominio de la arquitectura, Jean-Luc Nancy⁹⁴ en el de la filosofía, Georges Molinié⁹⁵ y Rosa Fernández Gómez⁹⁶ en el de la semiótica literaria o, bajo un prisma más amplio en lengua castellana, Victoria Llort Llopart⁹⁷, 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.

ç

⁹² 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*.

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

⁹⁴ A la escucha, Buenos Aires, Amorrortu, [2002] 2007 y Las Musas, Buenos Aires, Amorrortu, [2001] 2008.

⁹⁵ 'Sémiothique 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.

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

⁹⁷ 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 Sotelo⁹⁸ y en dos ocasiones con Sánchez-Verdú: también en junio de ese mismo año⁹⁹ y en septiembre de 2010¹⁰⁰.

⁹⁸ Gracias a una invitación personal realizada por el compositor.

⁹⁹ 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 y 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

¹⁰⁰ 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 París¹⁰¹, pero también la Beyeler-Stiftung de Basilea, el Zentre für Neue Kunst de Karlsruhe o el Institüt 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 Institüt 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.

-

¹⁰¹ 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 Kramer¹⁰², fundamentalmente–y, sobre todo, de su actual revisión por parte del movimiento altermoderno –encarnado en la actividad y el pensamiento del curador

22

¹⁰² 'Prospects. Postmodernism and Musicology', *Classical music and postmodern knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 1 y ss.

Nicolas Bourriaud¹⁰³. 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*¹⁰⁴.

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:

-

¹⁰³ Altermodern, Tate Triennial, Londres, Tate Publishing, 2009.

¹⁰⁴ La referencia completa es Jonahtan 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" ¹⁰⁵

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" ¹⁰⁶

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 107 a la creación musical contemporánea efectuada por Nicolas Darbon¹⁰⁸ la que se ha

(http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite,

¹⁰⁵ 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.

¹⁰⁶ Íbid., 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).

¹⁰⁷ 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

consultada a fecha 14 de abril de 2011), o, más reciente, el Collogue 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).

Primero en *Pour une approche systémique 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 estes sentido, 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" 109

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 favor¹¹⁰ como en su contra¹¹¹, 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.

¹⁰⁹ N. Darbon, Musica Multiplex, op. cit., p. 62.

¹¹⁰ 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 Nsonsissa, Transdisciplinarité et Transversalité. Épistémo-logiques chez Edgar Morin, Paris, L'Harmattan, 2010.

¹¹¹ 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 Molino¹¹²– en dos publicaciones fundamentales: *Fondements d'une sémiologie de la musique*¹¹³ y *Musicologie génerale et sémiologie*¹¹⁴. 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 larges categories define a total musical fact (...). The can be called the neutral or immanent level, the poietic level, and the esthesic level" 115

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 <u>poietic</u> dimension: even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a <u>process of *creation*</u> that may be described or reconstituted.
- (b) The <u>esthesic</u> dimension: 'receivers', when confronted by a symbolic form, assign one or <u>many meanings to the form</u>; 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 <u>trace</u>: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace <u>accessible to the five senses</u>. We employ the word trace because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthesic 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" 116

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

¹¹² 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.

¹¹³ Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

¹¹⁴ 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*, publidada en Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990.

¹¹⁵ J.-J. Nattiez, Music and discourse..., op.cit., p. ix.

¹¹⁶ Íbid., pp. 11-12. Subrayado propio.

'apuntalan' la creación de la obra de un artista' 117; 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" ¹¹⁸

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".

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" 120

¹¹⁷ J.-J. Nattiez, Íbid., 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 suvez, del principio analítico de Étienne Gilson.

¹¹⁸ J.-J. Nattiez, *Le combat de chronos et d'orphée*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 180.

¹¹⁹ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, pp. 319-320.

¹²⁰ Ibíd., 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' 121. 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 'Poeitic Analysis' y 'Esthesic Analysis' 122, 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" 123

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 estésico¹²⁴.

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

¹²² Ibíd., pp. 301-329.

¹²³ Ibíd., pp. 301-302.

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 semiología¹²⁵.

De hecho, es la revisión y actualización que Nattiez ha realizado en textos como el reciente *La musique*, *les images*, *les mots*¹²⁶ 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" 127

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 nexo, 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 nexo 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" 128

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

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.

¹²⁶ Publicado en Québec, Fides, 2010.

¹²⁷ Nattiez, *La musique*..., op.cit., p. 72.

¹²⁸ Ibíd., p. 101.

poiética hasta la final estésica- 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" 129

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" ¹³⁰

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 precisosdependerá 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.

¹²⁹ Leonard B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza Editorial, [1956] 2001, p. 54. ¹³⁰ Íbid., 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 Tarasti¹³¹ y Raymond Monelle¹³², en el campo de la semiótica musical aplicada a la composición en lenguaje tonal, y el de Carlos Villar Taboada¹³³ 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 logoestructura¹³⁴, 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 anunciadacon 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' 135. 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:

.

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.

¹³² 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.

^{133 &#}x27;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.

¹³⁴ Íbid., pp. 99-100.

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, Societá Editrice Il Mulino, 2003, pp. 85-97.

"Il nous semble que l'approche de Nattiez peut difficilement éviter le risque de considérer comme 'psichologique', 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" 136

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.

¹³⁶ Íbid., 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 Scullly 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 herméneutique¹³⁷. 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 artícle 'En contra de la falta de perspectiva histórica' 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 considéree comme indispensable. Les inquiétudes manifestées à partir de la dénommée nouvelle musicologie 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

¹³⁸ 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.

Emilio Lledó, *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa, 1998, pp. 48 y ss.

¹³⁹ 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 le 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' 140, 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

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.

Dans Correspondencia e integración de las artes, Isidoro Coloma Martín y Juan Antonio Sónchoz Lóngz (eds.) 2 vols. XIV Congrès National d'Histoire de l'Art. Mélaga, Université de

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.

Finalement, 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 ¹⁴¹, 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 ¹⁴² 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.

¹⁴¹ Coordination effectuée dans les éditions de 2004 à 2007.

¹⁴² 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 considéres 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 héterogène 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 Sotelo¹⁴³, et deux autres avec Sanchez-Verdu, en juin de cette même année¹⁴⁴ et en septembre 2010¹⁴⁵.

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 et 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

_

¹⁴³ Gràce à une invitation personnelle du compositeur.

¹⁴⁴ 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.

¹⁴⁵ 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 Paris¹⁴⁶, mais aussi la Fondation Beyeler de Basilea, le Zentre für Neue Kunst de Karlsruhe o el Institüt für Neue Musik de Berlin. À Paris nous avons accédé à une quantité de documentation en relation avec l'interdisciplinarieté 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'Institüt für Neue Musik de Berlin a enrichi notre perspective interdisciplinaire assumée depuis le début de notre recherche.

_

¹⁴⁶ 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 polyèdrique, 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 Kramer¹⁴⁷, fondamentalement– et, surtout, de son actuelle révision de la part du mouvement altermoderne –incarné dans l'activité et la pensée par le guérisseur Nicolas Bourriaud¹⁴⁸. 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* 149.

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

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

¹⁴⁸ Altermodern, Tate Triennial, Londres, Tate Publishing, 2009.

¹⁴⁹ La référence complète est Jonahtan 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" 150

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" ¹⁵¹

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 ¹⁵² à la création musicale contemporaine effectuée par Nicolas Darbon¹⁵³ -qui s'est ajoutée et qui a

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

151 Íbid., p. 42. Souligné par l'auteur.

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, 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"154

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, positive¹⁵⁵ ou négative¹⁵⁶, 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, (accedé au 14 d'avril de 2011).

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, incomprehensible: La complexité musicale est-elle analytique, instrumentale, perceptive ou hétéronome?', Revue ITAMAR, 1 (2008), pp. 61-87.

¹⁵⁴ N. Darbon, *Musica Multiplex*, op. cit., p. 62.

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

¹⁵⁶ 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 Molino¹⁵⁷ – dans deux publications fondamentales: *Fondements d'une sémiologie de la musique*¹⁵⁸ et *Musicologie générale et sémiologie*¹⁵⁹. 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 larges categories define a total musical fact (...). The can be called the neutral or immanent level, the poietic level, and the esthesic level" 160

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 <u>poietic</u> dimension: even when it is empty of all intended meanings, as it is here, the symbolic form results from a <u>process of creation</u> that may be described or reconstituted.
- (b) The <u>esthesic</u> dimension: 'receivers', when confronted by a symbolic form, assign one or <u>many meanings to the form</u>; 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 <u>trace</u>: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a trace <u>accessible to the five senses</u>. We employ the word trace because the poietic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthesic process is heavily dependent upon the lived experience of the 'receiver'. Molino

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

¹⁵⁸ Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

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.

¹⁶⁰ 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^{',161}

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', 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 apparait clairement définit 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" 163

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" ¹⁶⁴

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 :

¹⁶¹ Íbid., pp. 11-12. Souligné par l'auteur.

¹⁶² J.-J. Nattiez, Íbid., 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.

J.-J. Nattiez, Le combat de chronos et d'orphée, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 180.
 Umberto Eco, Obra 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" ¹⁶⁵

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' Après un analyse sistématique 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 'Esthesic Analysis', 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" 168

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

_

¹⁶⁵ Ibíd., p. 11.

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

¹⁶⁷ Ibíd., pp. 301-329.

¹⁶⁸ Ibíd., 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'esthésique¹⁶⁹.

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*¹⁷⁰ 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" 171

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 esthésique:

"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

¹⁶⁹ Ibíd., pp. 319 y ss.

¹⁷⁰ Publié à Québec, Fides, 2010.

¹⁷¹ 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" 172

L'aspiration de Nattiez, et sa recherche de principes absolus qui régissent tant le fait musical et sa possibilité sémantique –depuis sa condition poïétique jusqu'au final esthésique— 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" ¹⁷³

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"174

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

¹⁷² Ibíd., p. 101.

¹⁷³ Leonard B. Meyer, *Emoción y significado en la música*, Madrid, Alianza Editorial, [1956] 2001, p. 54. ¹⁷⁴ Íbid., 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 Tarasti¹⁷⁵ et Raymond Monelle¹⁷⁶, dans le domaine de la sémiotique musicale appliquée à la composition dans le langage tonal, et celles de Carlos Villar Taboada¹⁷⁷, 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' 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 :

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ The sense of music: semiotic essays, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000.

¹⁷⁷ '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.

¹⁷⁸ Alessandro Arbo, Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale, Paris, L'Harmattan,

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

"Il nous semble que l'approche de Nattiez peut difficilement éviter le risque de considérer comme 'psichologique', 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" 179

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

¹⁷⁹ Íbid., p. 251.

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

L'épigraphe 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, ordonée 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.