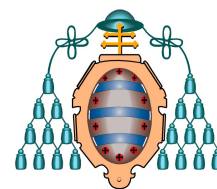




UNIVERSIDAD DE
GRANADA



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Máster en Patrimonio Musical

Manuel Castillo y la Guitarra

(Sevilla, 8 de febrero de 1930 – 1 de noviembre de 2005)

Edición informática y estudio del
“Quinteto con guitarra” (1975)

TRABAJO FIN DE MÁSTER

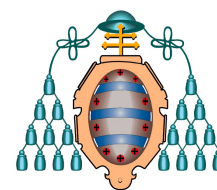
Quinteto con Guitarra
Allegretto. $p = 86$ I M. Castillo (1975)
violin I
violin II
viola
violoncello
guitarra
p espress.
1 2 3 4 5

Autor: Javier Villafuerte Jiménez

Tutor: Dr. Reynaldo Fernández Manzano



UNIVERSIDAD DE
GRANADA



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Máster en Patrimonio Musical

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Manuel Castillo y la Guitarra

(Sevilla, 8 de febrero de 1930 – 1 de noviembre de 2005)

Edición informática y estudio del
“Quinteto con guitarra” (1975)

Autor: Javier Villafuerte Jiménez

Tutor: Dr. Reynaldo Fernández Manzano

ÁREAS DE CONOCIMIENTO – CONSEJO DE UNIVERSIDADES	
635	Música
450	Historia Contemporánea
MATERIAS UNESCO	
620306	Música, Musicología
550402	Historia Contemporánea
DESCRIPTORES	
Castillo, Manuel	Música española (siglo XX)
Historia de la guitarra	Música de cámara con guitarra (Quinteto)

UCD

009 HUMANIDADES

78 MÚSICA

785 MÚSICA INSTRUMENTAL

MATERIAS:

Manuel Castillo

Guitarra

Música de cámara

Composición

Guitar

Chamber music

Composition

Resumen

Este Trabajo Fin de Máster tiene como tema de estudio la música de Manuel Castillo para guitarra. En concreto, se hace un estudio y revisión del quinteto con guitarra, utilizando el manuscrito que se conserva en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, para llegar a realizar una edición de la partitura utilizando programas informáticos al efecto. En la fecha de realización de este *Trabajo Fin de Máster* la música para guitarra de Manuel Castillo no ha sido editada en su totalidad.

El punto de partida de la edición crítica es el análisis de la composición, contextualizándola en el periodo de la música española para guitarra del siglo XX y dentro del catálogo de obras para guitarra del compositor. Esta es una contribución a la divulgación de las composiciones para guitarra de Manuel Castillo.

Abstract

The aim of this dissertation is the guitar music of the Andalusian composer Manuel Castillo. Specifically, this is a study and review of the guitar quintet in order to produce an edition of the score using a computer program, based on the manuscript preserved in the “Centro de Documentación Musical de Andalucía”. The music for guitar by Manuel Castillo is not published entirely by the completion date of this Final Master’s Project.

The starting point of the critical edition is the analysis of the composition, contextualizing it in the period of the Spanish guitar music of the 20th Century and within the guitar scores catalogue by the composer. It is a contribution to the divulgation of the Manuel Castillo’s guitar compositions.

ÍNDICE

1.- Introducción.....	1
2.- Aproximación a la música en la segunda mitad del siglo XX.....	4
3.- La generación del 51 en España.....	15
3.1.- Andalucía.....	23
4.- La música para guitarra en este periodo: Internacional → española.....	25
4.1.- Quintetos con guitarra.....	32
5.- Manuel Castillo (1930 – 2005).....	33
6.- Composiciones para guitarra de Manuel Castillo.....	37
6.1.- Quinteto con guitarra (1975).....	50
7.- Análisis de la partitura del Quinteto con guitarra.....	52
8.- Edición informática y revisión de la partitura del Quinteto con guitarra.....	67
9.- Conclusiones.....	67
10.- Bibliografía.....	68
9.1.- Bibliografía temática.....	68
9.2.- Bibliografía ordenada alfabéticamente.....	73

Máster En Patrimonio Musical

“Manuel Castillo y la Guitarra”

1.- Introducción

- Planteamiento del tema

El presente trabajo tiene por objeto la música de Manuel Castillo para guitarra. En concreto, se hará un estudio y revisión del quinteto con guitarra, partiendo del manuscrito que se conserva en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, para llegar a realizar una edición de la partitura utilizando programas informáticos al efecto.

- Justificación

Como intérprete guitarrista he estado interesado en la música de cámara con guitarra, realizando conciertos con diferentes formaciones, dúos con guitarra, flauta, violín, violonchelo, bandurria; tríos con guitarras, con laúd y bandurria, con dos violines, con dos flautas; cuartetos con guitarras; y quinteto de cuerda con guitarra.

En el año 2010 presenté una obra al << Concurso Internacional de Composición “José Fernández Rojas” >> en La Rioja, titulada *Atardece junto al mar*, para Orquesta de Plectro (bandurrias, laudes, guitarras y bajos), resultando premiada. Tras su estreno y difusión con esta formación realicé una adaptación para quinteto con guitarra, para lo que hice un estudio en lo referente al repertorio para este grupo de Cámara. En el “reestreno” se completó el programa con los quintetos de Leo Brouwer y John W. Duarte, además de adaptaciones de obras orquestales.

Viendo que el repertorio para esta formación no era muy numeroso, procedí a la búsqueda de obras de autores españoles, y andaluces en particular, consultando el repertorio en páginas web personales e incluso contactando con compositores y profesionales que escriben actualmente. En esta búsqueda me acerco a la figura de Manuel Castillo, del que podemos encontrar una *Sonata para guitarra* (Ed. Ópera tres).

- Punto de partida y estado de la cuestión

La música para guitarra de Manuel Castillo no está editada en su totalidad. El quinteto, en concreto, ha sido interpretado en alguna ocasión, pero no está circulando en el mercado ni está en los catálogos de partituras, lo que puede dificultar el acercamiento a guitarristas y cuartetos que quieran introducir esta obra en su repertorio habitual. Esta dificultad estriba en el desconocimiento de la existencia de la obra, ya que los manuscritos pueden ser consultados con el correspondiente permiso. Si bien se han dedicado a Manuel Castillo homenajes, conciertos monográficos, grabaciones, etc., en lo que a la edición de las partituras se refiere hay mucho trabajo por hacer.

Tomás Marco hace unas reflexiones, en cuanto a la edición de partituras:

Hay un aspecto preocupante cara al futuro y a la pervivencia de las obras de Manuel Castillo, y es el problema, que es común a bastantes compositores españoles, de la edición de las partituras. Castillo es en estos momentos tal vez el compositor menos editado de su promoción. (...) la edición permite conservar mejor las obras de la pérdida o destrucción cuando sólo existen los manuscritos. Y además facilita enormemente las cosas a la hora de tocar la música de un autor sin que haya que establecer desalentadoras pesquisas cuasi policiales para localizar manuscritos o materiales, búsquedas que muchas veces desalientan y hacen que las obras acaben por no tocarse.

El mejor homenaje que se le puede rendir a un compositor es, ciertamente, tocar su obra, pero previo a ello es necesario tenerla disponible, conservarla y poderla convertir en sonido. La partitura no es la obra, pero sin partitura - y, en su caso partes - no hay tampoco obra.¹

1) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 105-106.

Nos habla Juan Luis Pérez de la dificultad e, incluso, la imposibilidad de disponer de ediciones de las obras de Manuel Castillo, ya que editó poca música durante su vida “activa”. Quizás por falta de ambición, y su carácter generoso y desprendido. Parece que le diera más importancia a la composición que a la interpretación propiamente dicha. Considera el interés demostrado por instituciones para la edición, catalogación y grabación de su obra, lo que permitirá que los intérpretes puedan disponer de ella en mejores condiciones.²

- Planteamiento de la hipótesis de trabajo

Cuando trabajamos con manuscritos nos enfrentamos a una serie de problemas en cuanto a la tipografía y caligrafía, indicaciones que se pueden obviar entre partitura general y partes, alteraciones sobreentendidas, aclaraciones, etc. En el caso de Manuel Castillo la escritura musical es clara, si bien se encuentran algunas diferencias entre la partitura general y las partes individuales de cada instrumento. Las correcciones de las anotaciones no coincidentes entre general y partes, se hacen desde el análisis motivico, armónico y estilístico.

También es importante la visión pianística en la composición. Se analizarán rasgos característicos de la escritura pianística. Un ejemplo es el uso de enarmónicos. Esto es relevante para la interpretación, ya que los instrumentos melódicos suelen diferenciar estas notas. Por ejemplo: no es igual un *fa#* que va a *sol* que un *solb* que va a *fa*. Pero para pianistas y guitarristas, por la idiosincrasia del instrumento, estas notas son iguales.

Y, por último, para la edición informática de la partitura hay que contar con unos requerimientos técnicos y un dominio del programa que nos de un resultado profesional, para poder difundir la obra en el nuevo formato dentro de los estándares establecidos en el ámbito internacional.

2) Pérez, Juan Luis, *Manuel Castillo: Balance provisional de una obra*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2, *En Memoria de Manuel Castillo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, p.162.

- Metodología

· *Contextualización*

En primer lugar se hace una situación generacional del autor en diferentes niveles de concreción:

- La composición musical en la segunda mitad del siglo XX
- La Generación del 51 en España
- Contemporáneos del autor en Andalucía
- Manuel Castillo

En segundo lugar se hace una aproximación a la composición para guitarra en este periodo, cerrando el foco de atención: internacional – española – andaluza.

Estas dos líneas de aproximación confluirán en la música para guitarra de Manuel Castillo. Se analizará el estilo y la escritura, el tratamiento textural y tímbrico, y la interacción con otros instrumentos.

· *Revisión y análisis*

Una vez contextualizada la obra, se realiza un análisis y revisión del manuscrito, atendiendo a criterios de análisis de la música contemporánea, en tratados y métodos de referencia como *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (VV. AA.), *Funciones estructurales de la armonía* (A. Schoenberg), *Audición estructural. Coherencia tonal en la música* (F. Salzer), *Notación y grafía musical en el siglo XX* (J. Villa Rojo) o *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51* (A. Charles). (Véase Bibliografía).

· *Edición informática de la partitura*

El último paso es la edición de la partitura, para lo que se ha utilizado el programa de procesamiento de textos musicales “Sibelius”

2.- Aproximación a la música en la segunda mitad del siglo XX

La música ha ido evolucionando a lo largo de la historia. En los siglos XX y XXI ha de trascender de lo que tradicionalmente han sido frases musicales, temas, secciones, o simplemente notas. Tenemos que diferenciar timbres, campos sonoros, constelaciones... A colación de esta terminología, en ocasiones son las propias obras las que dan nombre a estas ideas musicales. Podemos citar por ejemplo *Nuages* de Debussy, pieza en la que vemos pasar (o escuchamos pasar, para ser más exactos) una serie de nubes (paisajes sonoros, materiales). Posterior es el ejemplo de *Atmospheres*, de Ligeti, en la que también escuchamos una sucesión de atmósferas sonoras, en lo que se ha denominado música textural o micro-polifónica. Aquí son menos importantes las alturas concretas. Son masas, objetos, que tienen un movimiento interno, a la vez que una dirección entre ellos. En la música contemporánea se ha pasado de hablar de tonalidades, armonía funcional, grados de escalas, notas o disonancias, a hablar de constelaciones, objetos sonoros, tensión-distensión, espectros de sonido, etc.

Actualmente la interpretación musical es una rama del sistema educativo, diferenciada de la composición y la dirección de orquesta, por ejemplo. Esto nos indica que son roles diferenciados en el entramado del producto musical. La disociación ha sido paulatina, hasta el punto en que un compositor comienza sus estudios de instrumento y suele abandonarlos durante las enseñanzas profesionales de música para estudiar composición. Es normal que el autor tenga que asesorarse con intérpretes a la hora instrumentar sus obras. Las obras de los compositores-intérpretes solían tener un fin en el escenario. Hoy en día, sin embargo, hay muchas composiciones que no llegan a ser estrenadas.

Para comprender la música que se hizo en la segunda mitad del siglo XX tenemos que tener una cierta perspectiva histórica, si bien es difícil por la proximidad en el tiempo. Se están desarrollando estudios, análisis, líneas temporales, ensayos, que van apareciendo en el panorama internacional.

A continuación se hace una aproximación a autores que han tratado la música en este periodo, tanto compositores e intérpretes, como pensadores y críticos periodísticos. Algunos inmersos en el fin de siglo como partícipes, otros analizando posteriormente.

Tomás Marco nos habla de la dificultad de realizar una crónica del siglo XX.³ Se podía hacer de forma lineal, incluso partiendo el siglo en antes y después de la Segunda Guerra Mundial, pero en la segunda parte del siglo XX habría que considerar al menos tres etapas, como él mismo hace en su *Historia de la Música Occidental del siglo XX*, (Alpuerto, 2003): formación de la modernidad, modernidad propiamente dicha y la variada postmodernidad. “Eso siempre que se considere esos bloques como cambiantes y llenos de vaivenes e incluso de movimientos a contramano y no como verdades inamovibles”.

En uno de los libros de Historia de la Música en general más extendido en Conservatorios y Universidades, *Historia de la música occidental* de Grout y Palisca⁴ se hace la siguiente división por capítulos:

19. La música europea desde la década de 1870 hasta la Primera Guerra Mundial

La tradición alemana; El neoclasicismo; Nuevas corrientes en Francia; La ópera italiana

20. La corriente europea dominante en el siglo XX

Contextos étnicos; El área de influencia soviética; Inglaterra; Alemania; Latinoamérica; El neoclasicismo en Francia; Stravinsky

21. Atonalidad, serialismo y desarrollos recientes en la música europea del siglo XX

Schoenberg y sus seguidores; Después de Webern; Evoluciones recientes

22. El siglo XX norteamericano

Antecedentes históricos; La música vernácula; Los cimientos del arte musical norteamericano; Desde 1945; Conclusión

3) Ibid., p.16

4) Grout, D. J. y Palisca, C. V., *Historia de la música occidental*, 2, (Quinta Edición), Madrid: Alianza, 2001, índice del volumen 2.

Clemens Kühn, en su "Historia de la composición musical", hace un recorrido por ejemplos musicales en base a cuatro bloques diferenciados: transformaciones del lenguaje, géneros de época, estructuras formales y modos de expresión.

Plantea Kühn, en la historia de la composición, la disposición de las cosas de otro modo, un enfoque distinto debido al cambio de conceptos y de valoración de los hechos artísticos. Los estilos son conceptos fluctuantes en los que no caben definiciones con límite de tiempo. Aunque algunos capítulos son tratados cronológicamente, el análisis de Kühn se basa en aspectos que se cruzan y reaparecen a lo largo de la historia, no de forma lineal, sino como un oleaje. David Pradós, en el prólogo, pone algunos ejemplos⁵:

La regla que Johannes Tinctoris, en el siglo XV, denomina "*varietas*", según la cual el contrapunto debe evitar repeticiones y decir algo nuevo, se puede ver reflejada, cinco siglos más tarde, en Schönberg, que basa su música en el ideal de la "variación constante", partiendo de una célula motívica o estructura abstracta.

La polifonía ha ido evolucionando y reapareciendo con diferentes aspectos. Desde un punto de plenitud en el Renacimiento, la Escuela de Viena se sirve de ella para llegar al límite de la expresividad ya en el siglo XX. Y con György Ligeti, que utiliza tal cantidad de voces simultáneas que la lleva a ser considerada como otra cualidad: *timbre*.

El tiempo puede ser considerado de forma direccional (Beethoven) o circular (Debussy), y en ocasiones pierde importancia para dejar paso al espacio.

El espacio, que ha sido utilizado ya en el siglo XVI, dando lugar a la pluricoralidad, no tuvo demasiada continuidad, hasta llegar a Gustav Mahler, que lo usó puntualmente para después, en el siglo XX, convertirse cada vez más en un elemento primordial, siendo un parámetro en la época del serialismo generalizado. Obras como

5) Kühn, Clemens, *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003, pp. 5-6.

Pierre Boulez tiene una serie de escritos que Jean-Jacques Nattiez selecciona y presenta en el libro “Puntos de referencia”. En un primer capítulo, *imaginar*, encontramos textos redactados para los cursos de Darmstadt, que definen una estética musical, y problemas de notación y de forma.

*La música es un arte no significativa. Por eso es importante la estructura lingüística. Es diferente el uso de la palabra en un poema que en una conversación cotidiana. En música la palabra es el pensamiento. La música es, a la vez, un arte, una ciencia y un artesanado. Son tres aspectos del fenómeno musical indisolublemente ligados en un haz único.*⁶

Con una serie de argumentos define lo que el denomina “fetichismo”: *Demasiada ciencia, falta de sensibilidad* (la idea de “mensaje creador” es el primer fetiche que hay que destruir. Tacha de sofisma mediocre buscar la excelencia de la música en “lo que el compositor tiene que decir”, cualquiera que sea el medio); *Búsqueda de originalidad a toda costa, y por ende evolución artificial, forzada* (Nuestro lenguaje musical no tiene el mismo sentido para otras culturas, por lo que debemos entender que las leyes musicales tienen un valor relativo, en el espacio y el tiempo. Una melodía tonal no es más elaborada que un canto gregoriano, son *puntos de referencia* de sutileza distinta); *Ruptura del contrato con el público por un individualismo exacerbado* (“Las famosas torres de marfil, como separación entre individuo y colectividad.” Sin embargo la colectividad precisa del individuo capaz de asumir sus responsabilidades, que asume su tiempo); *Rechazo de la historia y de la perspectiva histórica* (“¿Dónde se encuentra la verdadera tradición?” No se puede olvidar la relación entre la historia y el individuo); *Falta de respeto hacia un orden natural de las cosas* (Cada civilización ha desarrollado, partiendo del cuerpo sonoro natural, sus propias teorías musicales).⁷

Vincent Persichetti, en su prólogo a la Armonía del siglo XX⁸, explica brevemente la práctica armónica de la primera mitad del siglo XX. Las ideas han estado en constante fusión. Los compositores se han guiado del instinto y el oído, utilizando una extensa paleta de

6) Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, selección de J. J. Nattiez, Gedisa, 2001, pp. 17-19.

7) Ibid., pp. 19-29.

8) Persichetti, Vincent, *Armonía del siglo XX*, Madrid: Real Musical, 1985, pp. 5-10.

materiales, formaciones, técnicas y procesos, tanto del presente como del pasado, con abundantes retornos expresivos. Los ingredientes que se mezclan son: energía rítmica, tejido armónico vívido, colorido melódico, y fresca escritura lineal. Indica Persichetti que hay momentos en los que el una estructura formal no puede sesgar la fantasía y las fuerzas evolutivas. Conviven materiales entre los que hay fuerzas atrevidamente experimentales y fuertemente tradicionales. Da importancia a la combinación de imaginación y talento con teoría y técnica para que se produzcan obras de resultado importante. El estilo personal está en el conocimiento de los materiales y la técnica y en la precisión en la elección de sonidos.

Persichetti divide el estudio musical en segmentos separados - melodía, contrapunto, armonía, ritmo y forma.

Deben comprenderse la manera en que están construidas las diversas estructuras acordales, las razones para que suenen como lo hacen, la conexión entre los acordes y su adecuación para diferentes condiciones, la consistencia de la textura y la combinación de texturas contratantes.⁹

Scott Ross hace un análisis de la música en el siglo XX, desde el punto de vista de un crítico musical, en su libro que ha sido traducido como "*El ruido eterno*". Su título original, "*The Rest is Noise*", parece estar basado en la última frase que pronuncia Hamlet en el texto de Shakespeare: "*The rest is silence*". Podríamos pensar que quiere anunciar con este título que, aunque tradicionalmente hemos tenido una barrera entre música y ruido, ahora están más cercanos que nunca.

El siglo XX ha sido una época de muchas corrientes, un "delta" como dice Cage. La parte III del libro comienza con esta frase de John Cage en radio KPFA en 1992:

Vivimos en un tiempo en el que creo que no hay una corriente principal, sino muchas corrientes, o incluso, si se quiere pensar en un río de tiempo, que hemos llegado a un delta, a un océano que se extiende hasta el cielo.¹⁰

9) Ibid., p. 6

10) Ross, Scott, *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona: Seix Barral, 2009, p. 425.

El repertorio se va impregnando de música del siglo XX. La Consagración de Stravinsky, el concierto para orquesta de Bartók y la quinta sinfonía de Shostakovich son obras de lucimiento orquestal. Un ejemplo lo tenemos en la inauguración en 2003 del Walt Disney Concert Hall: *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, *Lux aeterna* de Ligeti, *The Unanswered Question* de Ives, entre otras.

Ross cita a Boulez cuando le preguntan, en una entrevista en 1999, por qué tan pocas obras importantes de los años cincuenta y sesenta habían entrado a formar parte del repertorio, en la que confesó sin inmutarse: "Bueno, quizás no tuvimos suficientemente en cuenta el modo en que la música es percibida por el oyente".¹¹ Compara las últimas composiciones de Boulez, de brillo frío y plateado, superficies suntuosas, rápidos remolinos de actividad interior... con fachadas de arquitectos como Gehry y Calatrava. Répons se vale de tecnologías del IRCAM para producir un efecto espectacular y satisfactorio (instrumentos electrónicos, síntesis de sonidos, manipulación electrónica en vivo). El uso de varios altavoces para hacer llegar al público estallidos de sonido formando un círculo, cercanos a la estética de Stockhausen en *Gruppen* y Berio en *Coro*.

Continúa Ross analizando los años 70. En el IRCAM se analizaban los espectros de armónicos de cualquier tono resonante, y se encontraron complejos modelos. Murail, Grisey y Dufourt comenzaron lo que se bautizó como espectralismo. Lachenmann se abre paso tras Stockhausen, afirmando que su música "consiste en una negación rígidamente construida, con la exclusión de lo que me parecen expectativas de escucha socialmente formadas previamente"¹². Ross lo nombra como un compositor enormemente sensible e imaginativo, que sitúa sus gritos y susurros con un cuidado extraordinario y mantiene al oyente en un estado de tensa fascinación. Música que transmite una sensación pura, estremecedora. Tras la muerte de Shostakovich en 1975 hay un vacío en la música rusa. Schnittke era el heredero aparente. Escribe el comentario: "plasma un hermoso acorde sobre el papel y, de repente, se oxida"¹³. El impulso modernista no había muerto. Cuando se acercaba el fin de siglo, Babbitt y Carter seguían manteniendo su complejidad. Ferneyhough ha estado llevando al límite lo que los intérpretes pueden tocar.

11) Ibid., p.646.

12) Ibid., p. 650.

13) Ibid., p. 653.

Un aspecto importante es no perder la perspectiva histórica. Nos habla Ross de las alusiones a Beethoven que hacen Mann, Lutoslawsky, Ligeti o Kurtág en alguna de sus obras. Adams se concede la dicotomía entre tradición y vanguardia:

*De día, Adams solía estudiar la Segunda Escuela de Viena, técnicas vanguardistas, musique concrète y los escritos de Boulez(...) De noche solía escuchar discos de los Beatles con sus amigos y preguntarse, como se había preguntado Reich cuando alternaba entre Webern y Coltrane, si podría unificar sus mundos diurno y nocturno.*¹⁴

Es interesante el epílogo de “El ruido eterno”:

En los comienzos del siglo XXI, el afán de enfrentar la música clásica a la cultura pop ha dejado e tener sentido intelectual o emocional. Los compositores jóvenes han crecido con la música pop resonando en sus oídos. Encontramos ejemplos en afinaciones microtonales de Sonic Youth, los cambios de compás del math rock... Björk es una artista afectada por el repertorio del siglo XX que asimiló en el conservatorio.

*Los compositores pueden comunicar experiencias de una singular intensidad, desplegando grandes formaciones, trabajando con plantillas complejas, atravesando el espectro que va del ruido al silencio... muestran el camino hacia lo que, en cierta ocasión, Debussy llamó "un país quimérico y, en consecuencia, inencontrable"*¹⁵

Eugenio Trías, en “El canto de las sirenas”, nos da una perspectiva aunando música y filosofía, y hace un recorrido en una colección de ensayos con un argumento narrativo, una historia de las ideas acerca de la música y a través de la música.

En el capítulo dedicado a John Cage habla del límite, comparándolo con la reflexión acerca de que vida y muerte están siempre en el límite. También en arte, la complejidad de su obra 4' 33" se acerca a variaciones del *Blanco sobre blanco* o del *Negro sobre negro* de pinturas de su amigo Rauschenberg reviviendo el radicalismo de Malévich.¹⁶ La obra tiene una significación trascendental y pedagógica. Hay que redefinir el arte para tener una diferenciación entre autor e intérprete, autor y obra, sujeto y objeto del proceso, y, sobretodo, entre sonido musical y simple ruido.

14) Ibid., p. 661.

15) Ibid., pp. 667-669.

16) Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, p. 656.

El tiempo debe tener una importancia primordial. Cage llama a esa unidad mínima de duración evento. La música se compone de eventos, por lo que podríamos hablar de “sustancia eventual”.¹⁷ Incluso la unidad mínima podía analizarse en su compleja estructura, de sonidos y silencios o se podría matizar, en sonidos propiamente dichos, y sonidos latentes. Los silencios que son sonidos prácticamente apagados, casi inaudibles.

Hay algo más elemental que la disposición de los sonidos en acordes o en un entramado polifónico. Al descubrir los elementos mínimos del hecho musical nos acercamos al modo del *punto y línea sobre el plano*, de la reflexión de Kandinsky.¹⁸ La música es pues un encadenamiento de eventos, que flotan en sucesión, como en átomos de tiempo pero en versión dinámica, siempre en proceso. El silencio es el descubrimiento que le da singularidad a Cage. El silencio como ausencia y negatividad no existe. Él mismo comprobó en la cámara anecoica que se pueden advertir las pulsaciones sonoras de la circulación de la sangre y del sistema nervioso.

En otro apartado habla del panteísmo sonoro como reflexión de Cage. Todas las cosas poseen su sonido virtual, su sonido. En una pieza de juventud había convertido la sala de estar en una orquesta de esa naturaleza. Quería liberar toda esa música callada encerrada en los objetos.

La tarea del músico, ante esta infinidad de opciones y posibilidades, consiste en establecer las condiciones que permiten una determinada composición. “El compositor no determina los hechos. Componer es interrogar. ¿A Dios, a la Musa, al Azar?”¹⁹

Todas las cosas están sujetas a grandes transformaciones. Cage en algunos títulos alude a este carácter musical, en *Metamorphosis* y *Music of changes* (el libro *I Ching* fue traducido como *The book of Changes*). No hay situaciones estacionarias, y el ciclo termina repitiéndose, el fin es lo mismo que le principio; A partir del doble principio del *yin* y el *yang*.

En Cage algo tiene de sacrificio obras como *4'33"*. El imperativo categórico que permite liberar ese universo sonoro. Prometió que consagraría toda su vida a la música.

17) Ibid., p. 660.

18) Ibid., p. 661.

19) Ibid., p. 671.

El capítulo dedicado a Boulez comienza con la aproximación de la literatura del siglo XX a la concepción musical. Stéphane Mallarmé utiliza en su última composición, *Un coup de dés*, principios musicales que parecen adelantarse a la música de vanguardia. La presión del espacio en blanco, insólitas posiciones y disposiciones del texto, cruzándolo, en formas tipográficas, jerarquías de temas y motivos, principales y secundarios, al modo de las piezas musicales.

Un pensamiento que juega a los dados con el azar compone un “castillo de belleza”, o un “bello edificio”, como el que presiente René Char en el poema al que Boulez pone música: *Le marteau sans maître* (*El martillo sin dueño*). Obras como *Finnegans Wake* de J. Joyce, o el propio *Ulises*, parecen acercarse a la composición musical de manera decidida. *Cuatro cuartetos* de T. S. Elliot, que ya en el título evidencia su vocación de organizarse al modo de las composiciones musicales. Todo ese material textual, próximo al universo de la música, acompañó la aventura musical de Boulez, especialmente en el tiempo más fértil de su carrera como compositor.

La idea de un azar que no puede ser abolido se contagia a Boulez, sobre todo en la época de la búsqueda estética y musical de la *obra abierta*. Ese período que halla su máxima expresión en *Pli selon pli*, sobre poemas de Mallarmé, es en el que se suceden obras maestras, aunque se trata de un canto de cisne tras el cual siguen años de crisis. Los textos elegidos por Boulez de Mallarmé tienen una misma idea latente: la esterilidad o el aborto artístico, poético, y por extensión musical. La belleza ya no es fecundante. Se trata de una belleza surgida de las cenizas de la Vida, estéril, infecunda, que no se halla libre del azar.

Pero surgen interrogantes:

¿es el azar garantía de elección, de libertad, de vida? ¿O es ésta, la vida, y la realidad objetiva que contiene, la que debe ser sorteada, de manera que al ponerse a prueba pueda surgir; como su contrapuesto dialéctico, el arte?(...) Es la escisión entre la Belleza fecundante, que produce Vida y Poesía, y la belleza mórbida hija de la Nada, que surge al abolirse todo objeto, y todo uso referencial, mimético o utilitario del lenguaje.²⁰

20) Ibid., p. 726

A Stockhausen le dedica “Música del tiempo”. Lo define como de extraordinaria vitalidad creadora, sin tiempos suspendidos de duda o incertidumbre. Su esfuerzo por deducir la totalidad de los parámetros musicales, a partir de un análisis del espectro de las frecuencias de las ondas sonoras, culminará en importantes trabajos teóricos; su personal apropiación de la obra abierta, y su integración del azar y la indeterminación; sus incursiones en la música electroacústica. Así mismo sus experimentos con el tiempo y con el espacio, al poner en conexión tres orquestas, cada una con su propia partitura, un director diferente, pero en un ámbito estereofónico redefinido.

Busca una fórmula como principio de organización, en la que los *mantras* (o esquemas de meditación) sirven de sustento a variaciones o transformaciones en músicas de diverso origen cultural. También la Música Intuitiva, en la que se exige del intérprete una meditación trascendental.

Uno de sus grandes logros consiste en comprender que los valores de duración pueden componer forma. La forma es siempre forma en el tiempo. Y ese tiempo es esencial. Pasa y traspasa de tal modo que en esa eventualidad puede hallar los valores de su organización formal. La materia es la duración. El aire es el medio en el cual ocurre la música. Estos acontecimientos se promueven en el tiempo (duran, transcurren). “El tiempo es tiempo de la música. La música es música del tiempo.”²¹ No hay tiempo sin figura o configuración musical. Ni hay, desde luego, música sin forma temporal. De pronto el tiempo, con su medida y su ritmo, parece sobrepasar a la armonía y la melodía, y hasta al timbre, como determinación de última instancia de la esencia de la música. Todo, en cierta manera, produce y deriva del tiempo. La música se hace y se deshace, se construye y se destruye, se eleva y se desploma en el tiempo, desde y sobre el tiempo.

En su última época, la música de Stockhausen asume la personalidad de su época, marcada por el descubrimiento y la conquista del aire. Escribe el soberbio *Cuarteto de los Helicópteros*, tras un sueño. Cuatro helicópteros despegan, vuelan, dibujan figuras entrelazadas, hasta volver a tomar tierra. Y en pleno vuelo conducen, cada uno de ellos, un instrumentista de cuarteto clásico, que mediante continuos *glissandi* van conectando la frotación de las cuerdas a unos altavoces que un público va escuchando.

21) Ibid., p. 738.

La música simbólica de las piezas finales, alegóricas, es experimental como ninguna. El *canto de los adolescentes* es un ejemplo de naturaleza simbólica, quizás como catarsis de los horrores vividos en su infancia.

Por su parte, Xenakis, con su arquitectura sinfónica, pertenece a la gran orquesta. Una pieza musical no debe ser el sustento de la teoría, pero ésta puede servir a aquélla. La recepción de la música actual sufre de un anti-intelectualismo, como si pensar, reflexionar o introducir nexos entre música y reflexión fuese delito. La virtud de Xenakis es aunar ciencia, técnica y humanidades. Es, a la vez, ingeniero, arquitecto, músico y matemático.

Encontramos la tesis de “la muerte del arte” (tan viva y comentada en las últimas décadas del siglo XX), por volverse éste conceptual y filosófico, por exceso de reflexión, de teoría. Los grandes compositores del siglo XX evidencian la congenialidad con los grandes avances de la ciencia. Boulez explica el carácter inacabado de muchas de sus composiciones refiriéndose al universo en continua expansión. Stockhausen compara alguna pieza suya con una constelación galáctica en espiral, o a órbitas de soles en torno al eje central del piano. Varèse se anticipó al comprender como creación de soles y de constelaciones su célebre obra *Ionization*. Y Xenakis, en su pieza electromagnética para espectáculo de luz y sonido, describe la explosión de una supernova registrada en la prensa diaria. El arte, según piensan algunos, pierde en esas aventuras teóricas su buen hacer artesanal, al hincharse con conceptos, teorías y reflexiones.

Pero un arte que pretenda hallar la síntesis de la ciencia con la creación, o del obrar del artesano y del conocimiento científico avanzado, o que quisiera situar la música a la altura de los tiempos, (...) puede parecer impropio a una extendida opinión convencional.²²

Pero Xenakis no es un mero constructor de formas o ecuaciones. Las configuraciones geométricas se posibilitan cuando la doble coordenada cartesiana se traduce en términos musicales, en altura tonal y duración temporal. La expresión *masas sonoras* puede considerarse el término desde el que inicia su andadura musical Xenakis, partiendo del

22) Ibid., p. 765.

precursor de la música del futuro como fue Varèse. Inicia su desafío a la música electroacústica, logrando unas sonoridades y unos timbres, acordes saturados, con sus *glissandi* y sus *clústers*. Masa es la palabra clave: masa es el fuego que se propaga y que devora con su paso arrollador; masas son las nubes en su formación, amontonamiento y conjunción; o la descarga de lluvia, granizo, nieve. Podríamos estar ante el único representante de lo que en pintura fue llamado expresionismo abstracto. Capas masivas de materia cortadas a tajo, salientes planos llenos de aristas. “Nubes de polvo de sonidos que se acumulan y estallan es una imagen muy apropiada para el mundo sinfónico de Xenakis.”²³

3.- La generación del 51 en España

Es notable el caso español a comienzos del siglo XX: la experimentación y el abandono de la tonalidad, la investigación... son asimiladas con lentitud, ofreciendo un gran desarrollo del nacionalismo, con un interés por la música popular y su inserción en la música culta. Los principales exponentes son los andaluces Manuel de Falla y Joaquín Turina, y los catalanes Enrique Granados e Isaac Albéniz.²⁴

Con anterioridad a la guerra, la llamada generación del 27 (por asimilación a la literaria), había conseguido algunos aciertos evolutivos, con autores como Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha o Roberto Gerhard. Rodrigo une en obras como el “Concierto de Aranjuez” un pensamiento de lo que la música española habría de ser y lo que el público y la crítica del momento esperaban. Pero autores como Rodrigo, Muñoz Molleda o García Leoz ya han alcanzado la madurez cuando la guerra acaba. La obra de Rodolfo Halffter, residente en México, tardó mucho en ser conocida. En territorio español quedaban Joaquín Turina, Conrado del Campo y Oscar Esplá. Falta una figura intermedia de unión, que podría haber estado en Montsalvatge, Remacha y Homs.²⁵

23) Ibid., p. 795.

24) Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985, p. 327.

25) Marco, Tomás, *Música española de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970, p. 153.

El período comprendido entre 1936 y 1945 enlaza la guerra española y la mundial. Falla muere en 1946, y Turina en 1949. A principios de los años 50 el aislamiento se fue suavizando, y los contactos retomados posibilitaban la renovación. Ya en 1947 arrancaba el Círculo Manuel de Falla. Y una línea se mantenía en Roberto Gerhard y su continuación en Joaquín Homs, los primeros en plantearse el problema de una composición atonal. El descubrimiento de la obra de Webern hacia 1936 causa una gran impresión en ambos. Gerhard es el único discípulo español de Schönberg. Tras los años de estudio en Viena, reaparece en España, pero la abandona de nuevo en 1938. En 1950 se estrena su “Concierto para violín y orquesta” en Florencia, y en 1955 su “Sinfonía nº 1” en el Festival de la SIMC, Baden-Baden. Homs es un caso más próximo al residir en España. El “Trío” se interpreta por la BBC de Londres en 1953, y en el Festival de la SIMC en 1955. La conexión total se puede datar en 1957 con el estreno en el Festival de Darmstad de “Ukanga”, de Juan Hidalgo.²⁶

El círculo Manuel de Falla surge en 1946, en torno al Instituto Francés de Barcelona, por el influjo del compositor francés Paul Guinard. Toman por modelo la “Historia del soldado” de Stravinsky, y “El retablo de Maese Pedro” de Falla. Por entonces los jóvenes europeos estaban experimentando el serialismo integral y los medios electroacústicos. Pertenecieron al Círculo Comellas, Valls, Cerdá, Cirlot, Casanovas, Mestres-Quadreny, Blancafort, Giró, Ruiz Pipó, Padrós, Roca y Cercós.

Las Juventudes Musicales de Madrid y Barcelona (1952 y 1953 respectivamente) integraba músicos jóvenes alrededor de los que surgiría la verdadera vanguardia española. El primer manifiesto generacional de la vanguardia puede datarse en 1958 con el grupo Nueva Música. Ramón Barce, Antonio Moreno Buendía, Antón García Abril, Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Luis de Pablo y Fernando Ember. Nueva Música se fue convirtiendo en grupo del Ateneo.

Durante los años 40 asistimos a la caída de la zarzuela, aunque algunos títulos principales de Sorozábal y Moreno-Torroba se estrenan en esas fechas. En 1952 se crean los festivales internacionales de Granada y Santander. La creación en 1965 de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española facilita la incidencia en la ciudad de un nuevo instrumento sinfónico.

26) Ibid., p. 175.

Al hablar de Generación del 51 no es que se produzca un programa común, sino que hay relaciones personales y afinidad de problemas.²⁷

→ Había que conquistar el tiempo perdido, asimilando las últimas consecuencias de Bartok y Stravinsky, atonalismo, expresionismo, dodecafonismo, serialismo integral, aleatoriedad, electroacústica. Cristóbal Halffter es el que pone nombre al grupo de forma anecdótica, al ser esta fecha en la que varios de sus miembros terminan sus estudios y comienzan su carrera.

Juan Hidalgo (1927-) por estas fechas ya había logrado su puesta al día, con la presentación en 1960 de conciertos con el pianista David Tudor, y con la creación de “Música abierta”, soportado por el Club 49 barcelonés. En 1964 funda Zaj, una institución dedicada a la experiencia artística. Tras su encuentro con John Cage cambia su carrera. Una línea abierta y experimentalista, en la que se acerca al grafismo, y es pionero español en la electroacústica y música concreta.

Cristóbal Halffter (1930-) es naturaleza musical, intuición creativa, convirtiendo en suyas todo tipo de influencias. Estudia con Conrado del Campo, y más tarde Tansman y Jolivet. Tarda en saltar a la vanguardia, pero cuando la asume se lanza con toda intensidad. En algunas obras toma dodecafonismo, procedimientos seriales, tendencias expresionistas, y usa elementos electroacústicos. Su primer éxito multitudinario fue *Symposium*, de una vitalidad profunda, que demostraba el poder de comunicación y el manejo de grandes masas, que será una constante en su producción más que en pequeñas formas.

Luis de Pablo (1930-) es creador nato, inventor de ideas, sistemas y especulaciones. Estudia las más variadas corrientes musicales, incluso extraeuropeas. Los consejos de J.E. Marie y M. Deutsch serán importantes en su formación. En Madrid se fundaba “Tiempo y música”, bajo la dirección de Luis de Pablo, en 1959. En 1964 la Bienal de Música Contemporánea de Madrid. En 1965, Alea continuó la labor de Tiempo y Música. Trabaja expresionismo, articulación formal, módulos ,con significación expresiva combinándose en macroestructuras fijas o móviles. Esta composición modular llega a consecuencias de tipo

27) Marco, Tomás, *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza, 1983, p. 241.

aleatorio. Combina elementos plásticos, y se acerca a la electroacústica. Es primordial por su carácter, como animador y organizador de ideas de toda una época de nuestra historia musical.

Carmelo Bernaola (1929-2002) trabaja desde el punto de vista abstracto del material sonoro, que investiga y conforma, con un acercamiento artesanal. Su profesor fue J. Gómez, formándose con G. Petrassi tras ganar el Premio de Roma, época tras la que regresa a Madrid y se integra en la vida musical con un cambio estético. Atonalismo, serialismo, flexibilidad de escritura nueva y expresiva, todo esto guiado por un instinto y oficio. La técnica aleatoria flexible, incluso con un juego espacial por el cambio de grupos de instrumentos dentro de una obra, dan un juego tímbrico interesante.

Ramón Barce (1928- 2008) se acerca a la composición por la reflexión sobre la misma, que le lleva a una amplia especulación sobre el fenómeno sonoro. Su obra es una conquista progresiva que ahonda en sus propias búsquedas armónicas y estructurales. Primeras obras de clima expresionista y atonalidad, avanza con la serialización y la aleatoriedad. Va desarrollando un sistema de armonía de niveles que, basado en la escala temperada, no es ni tonal ni dodecafónico.

Josep María Mestres-Quadreny (1929-) es un autor de talante experimental e inconformista. Practica música aleatoria, obras ambientales para elementos variables en una línea experimental, uso de magnetófonos en contrapunto espacial, música electrónica, se plantea el uso de ordenadores como ayuda a la composición.

→ Hay un cierto número de músicos que son coetáneos a los antes citados, pero que cuenta con un carácter moderado que, aunque vanguardista o progresista, no acepta totalmente la ruptura. Hay que entender que algunos son figuras mayores y contribuyen a la definición estilística de una promoción y un periodo de la música española. Tomás Marco los llama “asimilados”.²⁸

Joan Guinjoan (1931-) aparece a mediados de los años sesenta de forma fulgurante, y desde entonces ha crecido en número e importancia. Es una de las más fuertes personalidades

28) Ibid., p. 266.

de la música española de su generación. Un original lenguaje serial va evolucionando con fuerza creativa, expresividad, experimentación y rasgos de humor. En ocasiones su música adquiere una dimensión filosófica y humanística.

Josep Soler (1935-) es uno de los compositores españoles que más largamente ha practicado el dodecafonismo, si bien con procedimientos personales. Música interesante y personal, con un lenguaje más profundo que experimental, es uno de los más independientes de su generación.

Leonardo Balada (1933-) ofrece un perfil ecléctico, práctico, desenvuelto en los procedimientos de la vanguardia. Su música está sujeta a vaivenes, lenguaje directo y descriptivista, realismo expresionista, más abstracta es su música de cámara.

Claudio Prieto (1934-) es capaz de establecer una comunicación intelectual y sensitiva con el auditor despierto, sin apartarse del constructivismo abstracto, derivando el serialismo integral en procedimientos formales propios.

Agustín González (1929-) tiene talante investigativo y experimental, especialmente en el campo de las búsquedas fonéticas, en las que su posición es única entre los autores de esta generación. Sus preocupaciones le han llevado a un planteamiento casi conceptual de la materia sonora.

Agustín Bertomeu (1931-) se inicia en el dodecafonismo ortodoxo para ir conquistando el serialismo constructivista y abstracto. En ocasiones inciden formalmente las consideraciones gráficas. Llega progresivamente a resultados más libres y personales.

Miguel Alonso (1925-2002) ha tenido un papel relevante en la reforma de la música litúrgica, por su condición de sacerdote. Alejado del ambiente musical español hasta los años sesenta, a su regreso produce algunas obras con criterios propios sobre la aleatoriedad, preocupaciones gráficas, expresividad. Trata problemas como la libertad, la religión y la opresión humana.

Gonzalo de Olavide (1934-2005) consigue una sucesiva conquista del lenguaje, con raíces seriales, y profundizando en medios constructivos y expresivos.

José Luis de Delás (1928-) confiesa alguna influencia de la pintura del expresionismo abstracto y la literatura surrealista en su música. Usa tanto las formas aleatorias como las citas musicales del pasado. Las experiencias tímbricas le llevan a la música electrónica.

Antón Larrauri (1932-) se puede considerar una fuerte y recia individualidad, más atento a lo expresivo que a lo formal, con un trasfondo de problemas humanos e ilusiones vitales. También se plantea una utilización nueva y vanguardista de los materiales folklóricos y tradicionales, sin llegar al nacionalismo.

→ En el último grupo que analiza Tomás Marco en su Historia de la Música Española en el siglo XX es en el que estaría inmerso Manuel Castillo. Lo titula “los moderados”. No es que sean conservadores, sino que se quedan en los alrededores de la vanguardia. No hay una estética unitaria, aunque tienen una serie de rasgos comunes. Una visión nacionalista, o una persistencia neoclásica, con tintes neorrománticos, en la que sigue presente la referencia de Falla, con dosis de Stravinsky, Bartok o Shostakovich.²⁹

Son compositores que intentan ampliar el sistema tonal, pero sin desvincularse totalmente. Practican atonalidad, dodecafonismo, contrapunto disonante, armonía de cuartas, politonalidad, pero limitadamente e intentando partir del nacionalismo.

Antón García Abril (1933-), de excelentes dotes naturales y una formación muy completa, tiene un fuerte lastre de la tradición formal y de la armonía tonal, aunque ensanchada por múltiples procedimientos. Compositor bien dotado, de estética conservadora pero con voluntad de evolución, que se detiene ante el umbral de la atonalidad.

Amando Blanquer (1935-2005) tiene obras de interés dentro de un cierto aislamiento regional, con una preparación técnica que le permitiría dar un salto definitivo.

Ángel Arteaga (1928-1984) es un autor importante, muy preparado, que pisa terreno experimental, obras de lenguaje con ciertos avances, pero formalmente se modera su lenguaje.

Manuel Angulo (1931-1995) tiene un estilo bastante funcional, con elementos tradicionales, y un lenguaje que se abre hasta las fronteras de la atonalidad.

29) Ibid., p. 278.

Francisco Calés Otero (1925-1985) tiene una tendencia conservadora en una música de muy buena factura técnica.

José París (1924-) tiene una trayectoria estética peculiar, ligada a la traición formal, pero que se acerca igual al nacionalismo que al expresionismo.

Román Alís (1931-2006) en su obra de creación pura con diversos vaivenes estéticos, neoclasicismo, nacionalismo, y posiciones más avanzadas y experimentales

Jordi Cervelló (1935-) no es experimentalista ni vanguardista, pero tampoco hay nada de conservador en él. Su lenguaje va evolucionando hacia el atonalismo, aceptando las posibilidades seriales limitadamente, dentro de una estética expresionista que se basa, en ocasiones, en hechos humanos universales.

Manuel Moreno Buendía (1932-), Rogelio Groba (1930-), Narcís Bonet (1933-), Salvador Pueyo (1935-), Pascual Aldave (1924-2013), José María Sanmartín (1931-1977), José María Morales (1938-), José Buenagu (1935-), Luis Blanes (1929-2009).

→ Una generación posterior, cercana a la del 51, y que participa de las etapas de afianzamiento, sin una primera etapa tradicional. Empiezan directamente bajo el serialismo y la aleatoriedad, y con la vanguardia implantada en la vida musical por los inmediatos mayores. Contribuyen a una normalización de los lenguajes, y muchos llegan a ser importantes en el panorama español, e internacional. Se citarán algunos, para hacer una visión panorámica.³⁰

Miguel Ángel Coria (1937-) tiene en un primer momento una fascinación por Webern en cuanto a las relaciones morfológicas de simetría, pero personaliza su música propia en un deseo de emplear timbres en una doble dirección constructiva y expresiva. Su obra es personal y se mueve dentro del panorama de su tiempo.

Tomás Marco (1942-) estudió con Stockhausen, del que sería ayudante. Los primeros intentos musicales parten de la música aleatoria. Considerando la música como reflexión

30) Ibid., p. 305.

cultural, investiga la psicología de la audición y percepción aplicadas a la forma. Los aspectos culturales españoles confieren a su música formas de realización abstracta y no descriptiva. El deseo de crear formas adecuadas al material escogido, variado o ecléctico, pero tratado con rigor en la articulación. Es uno de los compositores más característicos de su tiempo.

Jesús Villa Rojo (1940-), alumno de Gombau en Madrid, y de Petrassi en Roma. Gran profesional del clarinete, ha dedicado esfuerzos a renovar la técnica, que le han llevado a interesarse por todos los instrumentos y la aplicación de elementos electrónicos. El empleo no convencional de los instrumentos, ligado a un grafismo en estructuras de carácter abstracto, puede dificultar el resultado sonoro concreto de cada pieza. Tienen especial significación las obras que, a partir de 1972, van apareciendo con el título de *Juegos gráfico-musicales*, en las que el grafismo es aplicado tanto a la estructura como al tiempo o a las formas de emitir el sonido.

Carlos Cruz de Castro (1941-) se ha conectado con el mundo musical mexicano. Tiene una faceta experimental de direcciones diversas: el grafismo, utilización de instrumentos no convencionales, uso de instrumentos habituales de manera no convencional.

Eduardo Polonio (1941-) participa en actividades de música electrónica en vivo, y electroacústica con una técnica mixta, con elementos electrónicos y otros concretos, y el deseo de aplicar la electrónica a los instrumentos y realizar manipulaciones en vivo.

Andrés Lewin-Richter (1937-) pertenece a los primeros intentos electrónicos de autores españoles. Músicas para cinta y un instrumento, sonorizaciones para piezas teatrales.

Carles Guinovart (1941-) tiene unos inicios prometedores, que continúan en un clima constructivista con ecos expresionistas.

Carles Santos (1940-) inicia su carrera como pianista, volcándose hacia la interpretación de música contemporánea. Como compositor comienza con el teatro musical y con música repetitiva. Se orienta hacia cierta música vanguardista americana. Su obra debe entenderse también en una dimensión conceptual y crítica.

José Ramón Encinar (1951-), formado con Franco Donatoni, de quien fue después ayudante. También director de orquesta. Persona culta y preocupada por los problemas intelectuales y sociales de su tiempo, esto va impregnando su música, que surge sin prisa pero continuamente alcanzando mayores cotas de perfección.

José Luis Turina (1951-) es una finísima personalidad creativa. Rigor estructural ligado a fuerza expresiva, le lanzaron con notorio éxito.

José Iges (1951-) tiene un trabajo creativo de interacción de instrumentos convencionales con sonidos grabados, electrónica en vivo, y uso de lo escénico y radiofónico.

Benet Casablanca (1956-) tiene una obra marcadamente contrapuntística, entre tradición y constructivismo, con elementos expresionistas. Además es un compositor muy prolífico.

Salvador Brotons (1959-) es además flautista. Un lenguaje moderado, bastante ligado a la tradición, y una, quizás, indefinición, que va poco a poco desapareciendo con la madurez.

Miguel Ángel Martín Lladó (1950-) se forma con García Abril y posteriormente en Italia. Con técnica ecléctica, irrumpe con fuerza y música avanzada, en ocasiones con connotaciones metafísicas y nuevos procedimientos expresivos.

3.1 Andalucía

En Andalucía podemos hablar del período posterior a 1939, ya que la Guerra Civil truncó el devenir de la escuela y la música no fue un arte favorecido. Como perspectiva histórica, en el libro de Martín Moreno (editado en 1985)³¹, se analiza el panorama de la música andaluza en ese momento. José Muñoz Molleda aparece como figura protagonista en los primeros años de posguerra, pero con un andalucismo pintoresco que no se adscribe a los movimientos musicales europeos.

31) Martín Moreno, Antonio, *Historia de la música andaluza*, Granada: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

Dentro del grupo Manuel de Falla encontramos al malagueño Antonio Ruiz Pipó (1933-1997), con una música, en general, de carácter español, andaluz, aunque con detalles de música francesa, y con referencias expresas a Falla.

Aparece aquí Manuel Castillo tratado con optimismo, como compositor y pedagogo. Destaca, además, a sus alumnos, los malagueños Rafael Díaz y Antonio García Jiménez, y el gaditano Juan Rodríguez Romero. En Granada es Juan Alfonso García (extremeño de nacimiento), con una interesante actividad personal y de fácil inspiración. Francisco Guerrero lo destaca en el momento como uno de los más destacados compositores de la vanguardia musical. Por último, cita a José García Román, Manuel Hidalgo, Nicanor de las Heras y Manuel del Campo.

Juan Alfonso García (1937-) es extremeño de nacimiento, pero granadino de adopción. Tiene un trabajo de alto interés y gran personalidad, al desarrollar su trabajo relativamente aislado en su ambiente. Tiene una labor funcional aplicada a la música religiosa y al folklore. Se interesa por la música vocal y en el órgano. También hay obras de gran valor como creación pura.

Francisco Guerrero (1951-1997) fue excelente pianista y organista, con facilidad innata para la música y enorme sentido creativo. Música de gran vitalidad, casi agresiva en ocasiones. Su postura investigadora le ha llevado a tocar técnicas diferentes, desde estructurales, aleatorias, texturales, electroacústica, estocástica y cibernética. Realiza un gran trabajo sobre los timbres, las densidades y las dinámicas.

Manuel Hidalgo (1956-), residente en varios países europeos, tiene un dominio del oficio que le permite experimentos formales e intencionalidad expresiva.

4.- La música para guitarra en el siglo XX

Se ha querido situar la entrada de la guitarra, de nuevo en la historia, con papel protagonista, en el *Homenage pour le Tombeau de Debussy* (1920), de Manuel de Falla, dedicada a Miguel Llobet y basada en la estampa de Debussy *La soirée dans Grénade* (1913), de la cual incluye una cita musical al final de la obra. El mismo Falla señala: “la guitarra no era apropiada para la música romántica, (...) pero está particularmente adaptada para la música moderna.”³²

*Una figura clave en la historia de la guitarra en el siglo XX es la de Andrés Segovia. Además de como intérprete llevó a cabo un enriquecimiento del repertorio, llamando la atención de varios autores para que dedicaran sus obras a su instrumento. Influyó no sólo en compositores, sino también en luthiers, críticos, editores, escritores...*³³

La guitarra aparece en obras de compositores no guitarristas, en grupos de cámara o como integrante de la orquesta sinfónica. Mahler la incluye en su *Sinfonía n° 7* (1904-1905), Webern en *Cinco piezas para orquesta op. 10* (1910) y *Drei lieder* (1925), Schoenberg en *Serenade op. 24* (1920-1923), Stravinsky en su *Tango* (1940). En torno a 1950, Pierre Boulez, incluye la guitarra en *Le Marteau sans maître* (flauta alto, xilófono, vibráfono, guitarra, percusión y viola).

Es interesante el estudio de las cartas de Andrés Segovia envió a Manuel María Ponce (compositor mexicano), en las que analiza la situación:

*Quiero decirle mi alegría al ver que los más interesantes compositores de este viejo mundo, están colaborando a mi afán reivindicativo de la guitarra. Tengo ya una obrita preciosa de Albert Roussel, promesa en vías de cumplirse de Ravel, y páginas felicísimas de Volmar Andreas, Suter, Schoenberg, Weles, Grovlez, Turina, Torroba, Falla...*³⁴

32) Trend, J. B., *Manuel de Falla and spanish music*, en Turnbull, H., *The guitar from the Renaissance to the Present Day*, Londres: 1974, p. 404.

33) Villafuerte, Javier, *El repertorio segoviano*, Revista Musicalia n° 5, Córdoba: Conservatorio Superior de Música, 2005, en www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/225-el-repertorio-segoviano.

34) Alcázar, Miguel, *The Segovia-Ponce letters*, Columbus (USA): Ediciones Orphée, 1989, p. 1.

Otro punto de inflexión se suele situar en la figura de Leo Brouwer, con la aparición de obras como *Canticum* (1968) y *La espiral eterna* (1970). El trabajo morfológico no se ciñe a lo convencional, aunque use títulos como sonata o variaciones. Su música va desarrollándose gradualmente a medida que avanza cada obra, como visión orgánica de la estructura. Usa, además, la composición modular, basándose en estructuras de caracol, hoja, árbol o átomo; cálculo de probabilidades, series numéricas como la de Fibonacci; formas geométricas, literarias, filosóficas y plásticas. Es significativa una carta que escribiera el guitarrista y compositor español Emilio Pujol al compositor mexicano Javier Hinojosa, como cita Isabelle Hernández en su libro dedicado biográficamente al maestro:

(...) desde el Homenaje a Debussy de Manuel de Falla no había escuchado una obra para guitarra como Canticum de Leo Brouwer, que se convirtiera, igualmente, en otro punto de partida³⁵

Una referencia citada por el propio compositor es Paul Klee, artista plástico. La relación con los valores plásticos y formales, del tiempo y el espacio, hacen que se sustituyan los hitos morfológicos de la historia de la música por formas extramusicales. En la primera página de la edición de la partitura *La espiral eterna* en la Schott alemana se puede leer: “Por primera vez la famosa estructura en espiral empleada por la naturaleza en el mundo orgánico, se reveló en los cielos”, frase que plantea el postulado filosófico y estético encontrado en el uso de la imagen de la espiral.

Entre estas dos obras, en 1969, termina una obra con un título sugerente, tras un estudio de relaciones intertemporales, poliarmónicas, multitímbricas y politonales, y que muestra el cambio que se está llevando a cabo en esos años: *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo.*³⁶

35) Hernández, Isabelle, *Leo Brouwer*, La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000, p. 112.

36) Ibid. p. 134.

A continuación se presentan unos cuadros cronológicos en los que se datan algunas composiciones importantes para la guitarra en el siglo XX, atendiendo a las referencias estudiadas:

Tabla 1 – Composiciones para guitarra desde el *Homenage pour le Tombeau de Debussy*, que dedicara Manuel de Falla al instrumento en 1920, hasta el *Nocturnal after John Dowland* de Benjamin Britten, obra de importancia capital en el repertorio guitarrístico.

Tabla 2 – Composiciones para guitarra partiendo del punto de inflexión que hemos situado en 1968-1970 con la aparición de las obras de Leo Brouwer *Canticum* y *La espiral eterna*.

Tabla 3 – Composiciones para guitarra de autores españoles en el siglo XX. Comienza también con la obra de Falla, e incluye las piezas para guitarra sola de Manuel Castillo, que serán tratadas en los apartados correspondientes.

Tabla 4 – Quintetos con guitarra en el siglo XX, tras una aproximación histórica de la formación. Se inserta aquí el Quinteto con guitarra de Castillo, obra de la que versa el presente trabajo.

Fecha	Obra	Compositor
1920	Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy	Manuel de Falla
1923	Segoviana	Albert Roussel
1927	Sonata III	Manuel M. Ponce
1929	Diferencias sobre "La Folía" de España y Fuga	Manuel M. Ponce
1933 Ed. 1951	Quatre Pièces Brèves	Frank Martin
1935	Sonata (Omaggio a Boccherini)	Mario Castelnuovo-Tedesco
1939	Concierto para guitarra y orquesta	Mario Castelnuovo-Tedesco
1940	Cinco preludios	Heitor Villalobos
1941	Concierto del Sur	Manuel M. Ponce
1950	Cavatina	Alexandre Tansman
1951 Est. 1956	Concierto para Guitarra y pequeña orquesta	Heitor Villalobos
1955	Tiento	Maurice Ohana
1956	El polifemo de oro	Reginald Smith-Brindle
1957	Sonatina	Lennox Berkeley
1959	Suoni notturni	Goffredo Petrassi
1960	Sarabande	Francis Poulenc
1961	Danza Pomposa	Alexandre Tansman
1963	Partita for guitar	Stephen Dogson
1963	Nocturnal after John Dowland	Benjamin Britten

Tabla 1

Agustín Barrios Mangonré (1885 – 1944) tiene obras de importancia en esta época, aunque muy entroncadas con la cultura americana: *La catedral*, *Un sueño en la floresta*, *Choro da saudade...*

Fecha	Obra	Compositor
1968	Canticum	Leo Brouwer
1969	Fantasy for Guitar	Malcolm Arnold
1970	La espiral eterna	Leo Brouwer
1971	Nunc	Goffredo Petrassi
1971	Five bagatelles	William Walton
1974	Folios	Toru Takemitsu
1976	Sonata	Alberto Ginastera
1976- 1979	Royal Winter Music 1 y 2	Hans Werner Henze
1977	Salut für Caudwell	Helmuth Lachenmann
1980	Saudade nº 3	Roland Dyens
1981	El Decamerón Negro	Leo Brouwer
1984	Usher Waltz	Nikita Koshkin
1985	Tango en Skaï	Roland Dyens
1985	Koyunbaba	Carlo Domeniconi
1986	Concierto Elegíaco	Leo Brouwer
1987	All in Twilight	Toru Takemitsu
1987	Concierto de toronto	Leo Brouwer
1988	Sequenza XI	Luciano Berio
1990	Sonata	Leo Brouwer
1993	Equinox	Toru Takemitsu
1996	Hika	Leo Brouwer

Tabla 2

Compositores Españoles

Fecha	Obra	Compositor
1920	Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy	Manuel de Falla
1923	Sevillana (Fantasía)	Joaquín Turina
1925	Fandanguillo	Joaquín Turina
1926?	Suite Castellana	Federico Moreno Torroba
1926?	Trois morceaux espagnols	Emilio Pujol
1926	Zarabanda lejana	Joaquín Rodrigo
1930	Ráfaga	Joaquín Turina
1932	Sonata	Joaquín Turina
1932	Hommage a Tárrega	Joaquín Turina
1933 (Ed. 1990)	Sonata	Antonio José Martínez
1938	En los trigales	Joaquín Rodrigo
1939	Concierto de Aranjuez	Joaquín Rodrigo
1947	Tiento antiguo	Joaquín Rodrigo
1954	Fantasía para un gentilhomme	Joaquín Rodrigo
1954	Tres piezas españolas	Joaquín Rodrigo
1956	Fantasía	Roberto Gerhard
1961	Invocación y danza	Joaquín Rodrigo
1962	Suite Compostelana	Federico Mompou
1963	Codex I	Cristóbal Halffter
1965?	Sonatina	Federico Moreno Torroba
1969	Concierto para guitarra y orquesta	Ernesto Halffter
1971	Naturaleza muerta con guitarra	Tomás Marco

1974	Tres cánones en homenaje a Galileo	Mestres-Quadreny
1976	Concierto aguediano	Antón García Abril
1978	Temples	Jesús Villa Rojo
1979	Phrase	Joan Guinjoan
1979	Dues suggestions	Salvador Brotons
1983	Seis pinceladas	Jesús Villa Rojo
1986	Sonata	Manuel Castillo
1986	Concierto Mudéjar para guitarra y orquesta de cuerdas	Antón García Abril
1987	Tres preludios	Manuel Castillo
1987	Vademecum	Antón García Abril
1987	Guit-trónica	Carlos Cruz de Castro
1990	Sonata del fuego	Tomás Marco
1990	Concierto para guitarra y orquesta	Joan Guinjoan
1990	Concierto para guitarra y orquesta	Manuel Castillo
1991	Tarots	Tomás Marco
1992	Fábula	Luis de Pablo
1993	Monólogos del viento y de la roca	José Luis Turina
1994	Sonata del Pórtico	Antón García Abril
1996	Ramas	Francisco Guerrero
1996	Vientecillo de primavera	Manuel Castillo
1997	Concierto mágico para guitarra y orquesta	Leonardo Balada
1999	Partita de los espejos	Tomás Marco

Tabla 3

A continuación se hace una relación de quintetos.

Para esta formación de debe hablar de antecedentes:

El uso del laúd como parte de los “Consorts of viols” en el Renacimiento.

Quizás el desarrollo del bajo continuo por parte del laúd o la guitarra barroca en pequeñas orquesta de cuerdas en el Barroco.

Encontramos en lo que se ha dado en llamar “preclasicismo” a Luigi Boccherini (1743–1805), con los quintetos con guitarra que compusiera en sus años al servicio de la Corte Española. Algunos son adaptaciones de obras anteriores, generalmente quintetos con dos violonchelos o con piano. Son famosos “*La ritirata di Madrid*” de la “*Musica notturna delle strade di Madrid*”, y el que incluye el movimiento “*Fandango*”, que posteriormente fue orquestado por A. García Abril.

Algo posterior, considerado clasicismo, tenemos a Mauro Giuliani (1781–1829) con su “*Gran Quintetto op. 65*”.

Quintetos con guitarra

Fecha	Obra	Compositor
1951	Quintetto op. 143	Mario Castelnuovo-Tedesco
1954	Serenade for guitar and strings op. 50	Malcolm Arnold
1957	Quinteto	Leo Brouwer
1965	Las Presencias Nº 6: Jeromita Linares	Carlos Guastavino
1969	Concertino para guitarra y cuarteto de cuerda	Eugène Bozza
1975	Quinteto con guitarra	Manuel Castillo
1997	Quinteto	Rafael Díaz
1919-2004	Guitar quintet nº 1	John W. Duarte
n. 1957	Suite Buenos Aires	Máximo Diego Pujol

Tabla 4

5.- Manuel Castillo (1930 – 2005)

Manuel Castillo Navarro-Aguilera nace en Sevilla en 1930. Su dedicación a la música es vocacional, ya que por la situación que tenía el arte en España, no había una formación musical que formara parte de la integral de la persona.

Discípulo, en Sevilla, de Norberto Almandoz; en Madrid, de Conrado del Campo, y en París de Nadia Boulanger. Además de excelente pianista, fue profesor de piano y posteriormente de composición.

Termina su carrera en 1950, con “Premio Fin de Carrera” en piano y música de cámara. Conoció enseguida el éxito por su carrera precoz. Premio Nacional de Música en 1960 y 1990. Hijo Predilecto de Andalucía en 1988 y Premio Andalucía de Música en 1989. El Conservatorio Superior de Música de Sevilla recibe su nombre en 1992. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1994. En 1996 se crea el Premio Manuel Castillo para jóvenes compositores.

Tiene una importante labor como profesor, ya que gran cantidad de jóvenes compositores en Andalucía han pasado por sus clases, como pueden ser Rafael Díaz, Antonio José Flores, Ramón Roldán Samiñán, Francisco González, Francisco Martín Quintero, y muchos otros.

En el siglo XX se suelen reconocer tres generaciones, la Generación de los Maestros (que se puede ver entroncada con la Generación del 98), la Generación del 27 (que se puede hacer coincidir con la literaria, cronológica e, incluso, estéticamente), y la Generación del 51. Manuel Castillo pertenece a esta Generación, aunque esté ramificada en diferentes grupos estéticos.

En su Historia de la Música Española en el siglo XX, Tomás Marco habla de Manuel Castillo dentro del grupo de “los moderados” de la Generación del 51.

“Creo que es obligado empezar este grupo por el autor que considero más importante dentro de él, por tener una significación propia y muchas características de independiente. Se trata del sevillano Manuel Castillo.”³⁷

Su obra ha sido evolutiva y bastante personal, alcanzando un lenguaje ecléctico de cuño propio.

En obras juveniles es el piano su primera preocupación, con un nacionalismo andaluz en *Andaluza*, o *Sonatina* (1949), que va evolucionando, pasando por *Preludio, diferencia y tocata* (1959), por la *Sonata* (1972), y llegando a los tres conciertos para piano y orquesta (1958, 1966 y 1978).

También evoluciona en el mundo de la canción, sobre textos de Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Federico García Lorca, y temas religiosos. Y realiza obras orquestales y de grupos de cámara.

Cuando Tomás Marco habla de transvanguardia en Manuel Castillo se refiere a que el compositor conoce la vanguardia y la usa eventualmente si lo necesita, pero en la medida que lo empleaba para expresar un lenguaje que acaba siendo suyo. Su arte sonoro implica una cierta artesanía en diálogo directo con la técnica. Los aspectos estéticos dimanaban de la técnica, que da sentido a su obra. Por un lado no se ve condicionado por la aceptación pública, pero tampoco escribe para romper como los vanguardistas más extremos. Por esto se puede nombrar como moderado.³⁸

En palabras del propio Manuel Castillo:

*Personalmente creo que ni me he cerrado a lo nuevo, ni me he cerrado al pasado. De la música que yo hacía... a las últimas obras ha habido un camino, una evolución. Pero una evolución que se ha hecho a través de mí mismo. Yo he tenido siempre una aversión a las escuelas.*³⁹

37) Marco, Tomás, *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza, 1983, p. 278.

38) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 17.

39) Osuna, María Isabel, *Una conversación con Manuel Castillo*, La Rioja: Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de la Rioja, Nº 1, 1988, p. 249.

Considera Manuel Castillo⁴⁰ una primera etapa en la que empieza a hacer una música de corte nacionalista, en la estela de Albéniz, Turina o Rodrigo. En 1959 recibe el Premio Nacional de Música por la obra *Preludio, diferencias y toccata*, en la que utiliza el tema de *El Puerto* de la *Suite Iberia* de Albéniz, que a su vez es un tanguillo de Cádiz. Pero le da un enfoque muy distinto, un tratamiento del tema popular con un lenguaje más avanzado.

Una segunda etapa en la que se va separando, con un lenguaje que se acerca a Bartok y Stravinsky. Destaca las *Cuatro invenciones para cuarteto de cuerda* como una de las primeras obras experimentales.

Otra etapa en la que se acerca a la música serial. En obras como la *Suite del regreso para cuarteto de cuerda y soprano*, el *Quinteto con guitarra...* donde utiliza una serie. “Pero la utilizo mal, desde el punto de vista estrictamente dodecafónico”.

En las últimas obras hay un poco de todo. Habla de una gran libertad, de hacer música como medio de expresarse, como necesidad.

Naturalmente, hay una serie de influencias, como le pasa a todo el mundo. Me ha atraído mucho Bartok, y también Ravel, y eso puede aparecer en mis obras, sin que por ello mi estética tenga nada que ver con la de ellos. Creo que en mi línea, aunque esto pueda resultar algo inmodesto, se advierte una personalidad. En los últimos años se ha hecho mucha música que sonaba toda igual, que lo mismo podía ser de fulano que de mengano, y creo que, hasta cierto punto, yo me he salvado de esto.⁴¹

Manuel Castillo ha sentido una necesidad de transmitir su arte. No componía para expertos y no se sintió a la vanguardia de su generación.

Como configuración de un lenguaje en Manuel Castillo tendríamos que hablar en primer lugar de su condición de pianista, ya que sus primeras obras están compuestas no sólo para el piano, sino también desde el piano. También es un elemento importante la presencia del órgano. Y se puede decir que conquista un espacio armónico integral, usa lo que necesita con fines técnicos y expresivos. Sin embargo la tonalidad no es un punto de partida, es un recurso expresivo independiente de su funcionalidad. Y también hay que tratar la correspondencia con los músicos andaluces y españoles que le precedieron, y con el folklore.⁴²

40) Ibid., pp. 251-252.

41) Guivert, A., *De viva voz: Castillo*, ABC Cultural nº 166, Madrid, 6 de enero de 1995.

42) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, pp. 51-54.

Hace Manuel Castillo una interesante reflexión en cuanto a la utilización de medios electrónicos e informáticos en la música:

Creo que nunca debe deshumanizarse el arte. Es el artista quien debe dominar y utilizar estos medios. (...) Realmente, por mucho que evolucione la técnica, el hombre siempre tendrá unos valores, llamémosle como queramos, espirituales, anímicos..., algo, que distingue al hombre y que está presente en todo lo que él hace. (...) Además, hay que tener en cuenta otra cuestión. Lo nuevo, como es desconocido por la mayoría, es un refugio bastante fácil para el mediocre, para el no formado.⁴³

Álvaro Guibert escribe con motivo de la concesión a Manuel Castillo del Premio Fundación Guerrero 1995. Lo califica de elocuente, conciso y andaluz.⁴⁴

La elocuencia puede ser entendida como capacidad de conmovir, como talento o don para comunicar, pero Castillo la toma de forma consciente, al considerar la comunicación como esencial a la música. Pero también hace Guibert un análisis de elementos de musicalidad en la personalidad de Castillo: el concebir la melodía cargada de significado, con impulso creativo y formal; las relaciones de armonía y ritmo, mutuamente enriquecidos y sugerentes al espectador; el tratamiento del texto, servicio a la palabra y capacidad para crear un universo musical paralelo al literario.

La concisión es fruto del pulimento y de la renuncia a alargar las ideas, a pasajes de relleno, dejar respirar a la música si es necesario. Incluso en la música para orquesta tiene una instrumentación clara, trama de pocas líneas.

Como “compositor andaluz” da un sentido nuevo a esta expresión. Es un andalucismo moderno, más de perspectiva que de material. No se puede huir de un engarce con Turina o, incluso, con Falla, autores que fueron referentes para generaciones posteriores.

De cuando en cuando se nos aparece fugazmente en el gusto de Castillo por “la nota de al lado”, por el semitono como núcleo del motivo, como intuición expresiva pero también, como en Falla, con valor constructivo.⁴⁵

43) Osuna, María Isabel, *Una conversación con Manuel Castillo*, La Rioja: Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de la Rioja, Nº 1, 1988, pp. 253-254.

44) Guibert, Álvaro, *Manuel Castillo: compositor elocuente, conciso y andaluz*, en *Manuel Castillo, Premio Fundación Guerrero de Música Española 1995*, Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 11-14.

45) *Ibid.*, p. 17.

6.- Composiciones para guitarra de Manuel Castillo

1954

*“Canción de cuna”***Transcripción para voz y guitarra**

De *Dos canciones para la Navidad* (1954), que consta de *El puente y el arroyo* y *Canción de cuna*. De excelente trazo melódico y una sensibilidad que diluye lo cultural andaluz y lo popular.⁴⁶

1960

*“Al nacimiento de Nuestro Señor”***Soprano, flauta, viola y guitarra**

De singular importancia como música vocal de cámara, y que no puede ser calificada simplemente de música religiosa. Es una cantata de cámara, sobre texto de Luis de Góngora, con un tratamiento solista de los instrumentos más allá del simple acompañamiento.⁴⁷

1975

*“Quinteto con guitarra”***Dos violines, viola, violonchelo y guitarra**

Tratado en su apartado específico.

1976

*“Glosas del círculo mágico”***Dos oboes, clarinete, violín, violonchelo, percusión, piano y guitarra**

Está dentro de las obras en las que usa a Manuel de Falla y a sus temas, como gran referencia de la música andaluza y española para Castillo, autor sobre el que ha mostrado gran entusiasmo artístico.⁴⁸

46) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 68.

47) Ibid., p. 69.

48) Ibid., p. 83..

1984	“Kasidas del Alcázar”	Dos guitarras
<p>Obra para dos guitarras, encargo de la III Bienal de Arte Flamenco de la ciudad de Sevilla. Son seis piezas basadas en poemas de Joaquín Romero Murube, que son respectivamente: <i>Prólogo (los jardines)</i>, <i>Kasida del atardecer</i>, <i>Kasida del Olvido</i>, <i>Kasida de los perfumes</i>, <i>La última Kasida</i> y <i>Epílogo (Campana)</i>. Hizo una evocación poética del Alcázar sevillano, de una música nada convencional, aunque tenga una honda esencia andaluza.⁴⁹</p> <p>Comentario del autor: <i>“Una suite en seis movimientos cercana al mundo impresionista, más por actitud espiritual que por procedimientos técnicos. Su estructura formal, temas, ritmos y armonías son deliberadamente claros, transparentes y evitan cualquier búsqueda experimental en las posibilidades de los instrumentos y directas influencias folklóricas.”</i>⁵⁰</p>		

1986	“Sonata”	Guitarra
<p>Dedicada a su abuelo. Por encargo del Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla para el II Encuentro Internacional de Guitarra. La estrena Baltasar Benítez. Eludiendo el flamenquismo hace una obra de sonoridad sólida y moderna. Aunque adaptada al medio guitarrístico, huye de tópicos.⁵¹</p>		

1987	“Tres preludios”	Guitarra
<p>Encargo del Homenaje a 130 años de la Guitarra Española, estrenada por Narciso Yepes. Tres piezas claras y evocadoras, en contraste con la sonata, y en apariencia sencillas.⁵²</p>		

49) Ibid., p. 84.

50) Pérez, Juan Luis, *Manuel Castillo: Balance provisional de una obra*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2, *En Memoria de Manuel Castillo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, p. 161.

51) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 85.

52) Ibid., p. 85.

1990

“Concierto para guitarra y orquesta”

Encargo del Ayuntamiento de Sevilla para la VI Bienal de Arte Flamenco. Se estrenó en los Reales Alcázares de Sevilla, por José María Gallardo. Es siempre un reto el equilibrio entre la orquesta y la guitarra solista, reduciendo el elenco orquestal, y tratando la madera a solo y basándose en la cuerda. Se impregna de andalucismo, pero intenta no caer en temas flamencos evidentes. La forma tripartita comienza con un *Moderato* que se suele analizar en forma sonata, pero quizás es más personal. Un tema inicial sirve como célula germinal que es transfigurada por la orquesta, mientras la guitarra realiza una auténtica tocata. El *Andante Sostenuto* tiene un clima suspendido, velado, evocador. Y el *Allegretto* final que juega con ritmos con algo de rondó.⁵³

Comentario del autor: “*Un lenguaje claro y directo en el que se advierte cierto andalucismo sin referencias directas al folklore ni a la guitarra flamenca*”⁵⁴

La instrumentación es: 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete en Si b, 1 fagot, 2 trompas en Fa, Guitarra Solista, Violines 1º, Violines 2º, Violas, Violoncellos y Contrabajos.

1996

“Vientecillo de primavera”**Guitarra**

Es una obra breve, para el álbum de guitarra de Colien Honegger de compositores españoles y portugueses, sobre poemas diversos. El disco lo grabó Marco Socías. Se interpreta por primera vez en el Festival Internacional de Santander, con Gabriel Estarellas como guitarrista, y Anna Ricci recitando los poemas.⁵⁵

53) Ibid., p. 95.

54) Pérez, Juan Luis, *Manuel Castillo: Balance provisional de una obra*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2, *En Memoria de Manuel Castillo*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, p. 161.

55) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 85.

La escritura para guitarra en Manuel Castillo tiene rasgos en los que se percibe a un compositor “no guitarrista”, pero en general logra un lenguaje acorde con la idiomática del instrumento. Encontramos a compositores que precisan de revisión y arreglo en sus obras porque son prácticamente intocables, por la disposición de las notas o por el tratamiento polifónico y contrapuntístico, y eso no pasa con Manuel Castillo.

“...hemos de destacar en este autor un aspecto de suma importancia: el lograr la escritura propia de cada instrumento, lo que se traduce en una gran naturalidad a la vez que éste suena con sus mejores timbres.”⁵⁶

Vamos a analizar algunos de estos aspectos en apartados concretos: Ligaduras de expresión, melodía y acordes, tímbrica, texturas e instrumentación (tratamiento de la guitarra respecto a otros instrumentos). Estos recursos técnicos pueden ser estructurales, de acompañamiento, o tener carga melódica, contrapuntística.

Ligaduras de expresión:

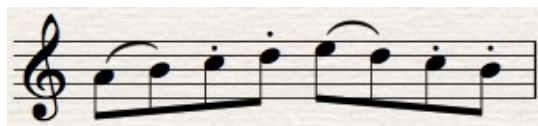
Normalmente la escritura para guitarra no contempla las ligaduras de expresión. Cuando hablamos de ligaduras de expresión en partituras para piano u orquesta el significado es de fraseo, indican la dirección, una dinámica interna en el motivo. Estas ligaduras en cuerda frotada suelen indicar el uso del arco, grupos de notas que se incluyen en un movimiento de arco concreto. En viento suelen indicar notas que se incluyen en un aliento o golpe de aire. En la voz también se unen los grupos de notas que deben emitirse en un “aliento”. En la música de Castillo para guitarra las encontramos en el *Concierto* (tratamiento orquestal), en la *Sonata* y en *Vientecillo de Primavera*. (fig. 6.1)



(fig. 6.1)

56) Sánchez Gómez, Pedro José, *Manuel Castillo: su obra en la prensa escrita 1949-1998*, Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, 1999, pp. 254-255.

En la técnica guitarrística una indicación de ligado de unas pocas notas suele indicar que debe pulsarse con la mano derecha la primera, y las demás se ejecutan mediante la presión de los dedos correspondientes de la mano izquierda sin que se extinga el sonido. Puede ser ascendente o descendente. Es un recurso técnico propio del instrumento, quizás usado por otros instrumentos de cuerda al ser pulsada. (fig. 6.2)



(fig. 6.2)

Melodía y acordes:

Cuando quiere un acorde en “plaqué” (notas simultáneas) suelen estar escritos de cuatro notas superpuestas verticalmente, para que coincida con los dedos pulgar, índice, medio y anular respectivamente. Si un acorde tiene 5 o 6 notas puede infundir dudas al intérprete, ya que puede requerir algún arpeggio rápido casi imperceptible. (Sonata, Concierto, Vientecillo de Primavera). (fig. 6.3)



(fig. 6.3)

El rasgueo lo indica con una línea ondulada verticalmente a lo largo de las notas que componen el acorde, ya sea de 4, 5 o 6 notas. (fig. 6.4) En realidad esta modalidad de rasgueo de un solo golpe por acorde es considerado como un arpeggio muy rápido, y, habiendo estudiado las partituras, se llega a la conclusión de que la inmensa mayoría, si no, todos deben ejecutarse como arpeggio rápido. (Preludio III, Sonata)



(fig. 6.4)

En el quinteto aparece una escritura de arpeggio en que se indican notas como mordentes. (fig. 6.5) Si el acorde es de 4 notas, se anticipan en mordente 3. El control que se establece sobre esta indicación estriba en que una línea vertical de arpeggio no concreta qué nota es la que coincide con la parte o fracción, pudiendo ser la primera (normalmente bajo) o la última (aguda). Con esta escritura se concreta la interpretación. De hecho es característico en el inicio de la parte de guitarra del quinteto.



(fig. 6.5)

El arpeggio, propiamente dicho, desarrolla los acordes en una sucesión de notas, al igual que se interpreta en el piano o en instrumentos sinfónicos. En la música de Castillo los arpeggios para guitarra suelen estar escritos como un reparto de las notas del acorde en figuras rítmicas iguales. (fig. 6.6)



(fig. 6.6)

En la guitarra, como instrumento polifónico, se pueden usar los arpeggios destacando alguna de las notas, en tratamiento a varias voces. Normalmente se escribe una doble plica en las notas que comparten más de una voz en la misma altura. Puede ser en el bajo desde el que se desarrolla el acorde (3º mov. del *Concierto y Preludio I*) (fig. 6.7), o la nota superior formando una melodía sobre el acompañamiento. (2º y 3º mov. del *Concierto, Sonata, Preludio I y Vientecillo de Primavera*) (fig. 6.8)



(fig. 6.7)



(fig. 6.8)

Encontramos versiones, como por ejemplo en corcheas, con una nota melódica (doble figura) y el acorde en dos o tres notas simultáneas, o tres notas melódicas y dos o tres acordes.

Algunos arpeggios surgen por combinación de los anteriores, descendente+ascendente, desgranando el acorde. (*Sonata 1º y 3º mov.*) (fig. 6.9)



(fig. 6.9)

Y podemos tener una nota melódica, otra repetida que forma parte del acorde. Esta técnica cuando se hace a gran velocidad es denominada “trémolo”. (1º y 3º mov. Concierto, 3º mov. Sonata) (fig. 6.10)



(fig. 6.10)

En la melodía acompañada también aparecen acordes. Normalmente en plaqué. (Concierto, Sonata) (fig. 6.11) o rellenando rítmicamente con arpeggio. (fig. 6.12) Y uno de los recursos más utilizados es la melodía limpia de acompañamiento, en sucesión de semicorcheas, siguiendo las notas de la escala (diatónica, cromática, de tonos enteros...) o las notas de la serie. O añadiendo algún bajo en 1ª y 3ª parte.



(fig. 6.11)



(fig. 6.12)

Como último tratamiento de la melodía nombraremos el contrapunto. Un recurso que encontramos en los tratados de instrumentación y orquestación es hacer coincidir el final de una melodía con el comienzo de otra. Normalmente se utiliza en instrumentos melódicos que están duplicados en la orquesta, como viento madera o viento metal (por ejemplo dos flautas o dos trompetas). Manuel Castillo usa este recurso en la guitarra como instrumento polifónico. (fig. 6.13) Podemos verlo en el 2º mov. del Concierto, 1º y 3º mov. de la Sonata).



fig. 6.13)

Textura:

En este apartado se analizará la relación de la guitarra con otros instrumentos en el Concierto para Guitarra y Orquesta, para después compararlo con el Quinteto con guitarra en el apartado correspondiente.

Como instrumento solista las apariciones de la guitarra son, en muchas ocasiones, en solitario, alternando con otros instrumentos, secciones o la orquesta al completo. En otros pasajes hay aparición simultánea:

La guitarra realiza acordes homofónicos acompañando la melodía en los violines.

Guitarra con arpeggios en semicorcheas sobre bajos en pizzicato y unas notas largas en líneas de fagot y trompa.

Melodía en la guitarra, semicorcheas, con notas largas en bajos, clarinetes y oboes.

Tímbrica:

No aparecen indicaciones tímbricas para a guitarra que solemos encontrar en partituras para guitarra (tasto, metálico...). Sólo cuando son asociados a recursos técnicos, como armónicos octavados, stacatto, ligaduras de expresión...

Kasidas del Alcázar

“La idea de escribir una obra para Dos Guitarras, que habría de estrenarse en el Alcázar de Sevilla, sugería inmediatamente un ambiente evocador, no tanto de la historia de la magnífica residencia de almohades, reyes de taifas y conquistadores cristianos, como de una atmósfera, de un entorno y de un estado de ánimo. La sonoridad íntima de los instrumentos elegidos invitaba a una visión poética más allá de alusiones a lugares, situaciones y personajes concretos.

La obra de un poeta tan vinculado al Alcázar como Joaquín Romero Murube sería motivo impulsor para la composición de unas páginas que, en cierto modo, querían ser homenaje en el recuerdo de aquel ilustre y singular sevillano a quien sus compañeros de generación llamaban el < Sultán del Alcázar > y del que se ha dicho que derrochaba colorido y gracia, pero también na elegíaca tristeza.

Una suite en seis movimientos cercada al mundo impresionista, más por actitud espiritual que por procedimientos técnicos. Su estructura formal, temas, ritmos y armonías, son deliberadamente claros, transparentes y evitan cualquier búsqueda experimental en las posibilidades de los instrumentos y directas influencias folklóricas.

La referencia a la forma poética árabe Kasida, tan querida por García Lorca, da título a unos breves poemas de Romero Murube, que enmarcan cada una de las piezas de la suite. El compositor no ha pretendido hacer una representación musical de los versos, que sólo sirven de inspiración libre y no literal.”⁵⁷

En la crónica del estreno del día 5 de octubre de 1984 en el Diario ABC de Sevilla (estreno realizado por Juan Víctor Yagüe y Antonio Calero en los Reales Alcázares de Sevilla el 2 de octubre) se puede leer:

*Brillante estreno de “Kasidas del Alcázar” de Manuel Castillo.(...) La obra, de gran intimismo y fácil de resolución en lo que a forma, armonías, etc., se refiere y explica el autor, es la idea de un compositor hispalense de nuestros días, muy lejos del documento popular, pero trasunto al mismo tiempo de las más puras y verdaderas esencias.*⁵⁸

57) (Texto incluido en el programa de mano del concierto de estreno) en: Sánchez Gómez, Pedro José, *Manuel Castillo: recopilación de escritos 1945-1998*, Sevilla: Desados Fundación Caja Granada, 2005, p. 42.

58) Sánchez Gómez, Pedro José, *Manuel Castillo: su obra en la prensa escrita 1949-1998*, Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, 1999, pp. 241-242.

Se puede leer en la partitura:

PRÓLOGO (jardines): “tiempo enterrado, belleza fija, perenne, que transmina hecha ruido de agua, venas de olores en el aire, dulce pesadumbre tibia sobre nuestros párpados.”

KASIDA DEL ATARDECER: Es la noche que “... en la honda soledad – de los jardines, ya nace – se la ve avanzar confusa entre temblores de tarde...”

KASIDA DEL OLVIDO: “... en el patio del olvido – florece un rosal de llantos – Dejádme llorar. ¿ Por qué ? - ¡ Si yo pudiera contarlo !

KASIDA DE LOS PERFUMES: “Sobre la rosa que el viento – dé su aroma con desmayo – sobre el jazmín que en el aire – cuaja sea luceros blancos – sobre el mirto y la celinda, - la alhucema y el naranjo, sobre todos los aromas. – mujer, el tuyo en mismanos.

LA ÚLTIMA KASIDA: “Muro blanco, campo grande – y las estrellas medidas. – En un silencio de siglos gozo el fluir de mi vida. – Estoy lejos... ¿Bonde el mundo? – ¡Yo vivo en Andalucía!.

EPÍLOGO: (campana) “ Temblor de luz en el cielo – rama de música y vuelo ”. La insistencia de una leve campana en lejanía y el recuerdo de una Cantiga de Alfonso X (tal vez compuesta tras los muros del Alcázar) cierra la obra.

Manuel Castillo⁵⁹

Sonata para guitarra

Baltazar Benítez la estrenó el 13 de octubre de 1986 en los Reales Alcázares de Sevilla, dentro del II Encuentro Internacional de Guitarra. En la crónica del concierto en el Diario ABC de Sevilla el 20 del mismo mes, se puede leer:

(...) “Sonata” de factura moderna y densa de contenido pero con una luminosidad que recuerda no pocas de sus obras anteriores. De nuevo hemos de destacar en este autor un aspecto de suma importancia: el lograr la escritura propia de cada instrumento, lo que se traduce en una gran naturalidad a la vez que éste suena con sus mejores timbres.⁶⁰

59) Castillo, Manuel, *Kasidas del Alcázar*, Manuscrito, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

60) Sánchez Gómez, Pedro José, *Manuel Castillo: su obra en la prensa escrita 1949-1998*, Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, 1999, pp. 254-255.

Tres preludios para guitarra

Narciso Yepes la estrenó el 27 de septiembre de 1987 en la Iglesia del Salvador, dentro del “Homenaje 130 años de guitarra clásica española”. En la crónica del concierto en el Diario ABC de Sevilla el 21 de octubre, se puede leer:

(...) Manuel Castillo también gozó de esta maestría del intérprete (Narciso Yepes) en el estreno de sus “Tres preludios” (...) obra presidida por una gran claridad de ideas y escritura que, por estos valores, fue acogida con su larga salva de aplausos y obligado el autor a saludar repetidas veces en unión del concertista.⁶¹

En el anuncio del Homenaje a la Guitarra Clásica Española, en el Diario ABC de Sevilla, el 18 de mayo del mismo año, se hace alusión al estreno de obras escritas especialmente para la ocasión por Joaquín Rodrigo, Antonio Ruiz-Pipó, Reginald Smith-Brindle, Stanley Weiner, Abel Carlevaro, Edith Lejet y Marc Franceries, además de Castillo.

Concierto para Guitarra y Orquesta

Dentro de la VI Bienal de Arte Flamenco, en el Patio de la Montería de los Reales Alcázares de Sevilla, se interpretan las obras de Castillo “Cuadros de Murillo” y “Concierto para guitarra y orquesta”, según se anuncia en el Diario ABC de Sevilla el 2 de septiembre de 1990. Se estrena el 8 de septiembre con José María Gallardo a la guitarra.

“Compuesta entre abril y junio de 1990 forma parte de las obras escritas para guitarra (...)”

Tres movimientos según la forma tradicional de Concierto. El primer movimiento *-Moderato-* está construido en forma *Sonata*. Una breve introducción orquestal fija el ritmo y carácter de esta página. El primer tema aparece en la región aguda de la Guitarra y es repetido por la Orquesta hasta llevarnos al segundo tema de consonantes armonías en el solista con una melodía de cierto sabor antiguo. Las maderas lo vuelven a exponer de forma más adornada. El *desarrollo* está trabajado sobre los elementos del tema “A”. En la reexposición del tema “B” es recordado por la Cuerda y ornamentado en Guitarra y Maderas. Una *Cadenza* prepara la *Coda* final.

61) Ibid., p. 260.

El *Andante sostenuto* se inicia con unas limpias líneas melódicas en Flauta, Oboe y Cuerdas. La Guitarra sola, canta el expresivo tema principal que la Orquesta recoge con ligeras ornamentaciones. Una sección central contrastante (*poco più mosso*) en *pizzicati* y pasajes imitativos del solista. Nueva exposición del tema en Guitarra y Orquesta para concluir con un nostálgico diseño.

El *Allegretto* final sigue una forma próxima al *Rondó* con un rítmico tema que pasa del solista a la Orquesta. Los diversos episodios intermedios antieen el ambiente festivo y decidido de todo el movimiento, que tras un *solo* de la Guitarra concluye la obra con enérgicos acordes de la Orquesta.

Un lenguaje claro y directo en el que se advierte cierto andalucismo sin referencias directas al folklore ni a la Guitarra flamenca. Una Orquesta ligera en su contenido y formación: Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, dos Trompas y Cuerdas. El protagonismo de la Guitarra es evidente pero sin relegar a la Orquesta a un papel de mero acompañante. Su estreno tuvo lugar en el Alcázar sevillano el 8 de septiembre de 1990 en la Programación de la *Bienal de flamenco*, como encargo del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.”⁶²

Vientecillo de primavera 1996

Pequeña pieza de 2 páginas. (Se puede leer duración aproximada 3 mts.)

“El suave vientecillo
alborota gentilmente mis ropas,
inundando mi almohada
con el perfume del cerezo en flor,
en el ensueño de una noche de Primavera”⁶³

62) (Texto incluido en el programa de mano del concierto celebrado por la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, los días 18 y 19 de abril de 1996 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla) en: Sánchez Gómez, Pedro José, *Manuel Castillo: recopilación de escritos 1945-1998*, Sevilla: Desados Fundación Caja Granada, 2005, p. 44.

63) Castillo, Manuel, *Vientecillo de Primavera*, Manuscrito, Centro de Documentación Musical de Andalucía.

6.1.- Quinteto con guitarra (1975)

El *Quinteto con guitarra*, de 1975, es un encargo para el XVIII Concurso Internacional Música en Compostela. Es significativo en un compositor andaluz que había escrito poco para este instrumento. No es un mero acompañamiento del cuarteto a la guitarra, todos colaboran al desarrollo formal y expresivo de la obra, huyendo del flamenco o el andalucismo fácil o superficial. Es indudable que algo hay, en la base profunda, pero logra una universalidad.⁶⁴

En una situación del quinteto dentro de su obra, descrita por el mismo compositor, la sitúa en una etapa concreta en la que se acerca al serialismo:

Hay, para mí, otra etapa, en la que yo me acerco no al dodecafonismo, porque nunca he hecho dodecafonismo, pero sí un poco a la música serial. En algunas obras como Suite del regreso para cuarteto de cuerda y soprano, o el Quinteto con guitarra..., la Sonata para violonchelo y piano..., donde utilizo una serie. Pero la utilizo "mal", desde el punto de vista estrictamente dodecafónico. Yo la utilizo con bastante libertad, premeditadamente, estableciendo esporádicamente lo que podríamos llamar "centros tonales". A veces dice uno..., "eso parece que va tal tono"..., no va, de hecho no va, pero yo intencionadamente establezco algunos puntos de referencias tonales, porque me parece que es importante. La tonalidad ha sido en lo musical algo de mucho peso, que no ha pasado y sigue sin pasar. Y no me ha importado utilizarla.⁶⁵

El mismo día del estreno del "quinteto con guitarra", el 10 de septiembre de 1975, en "Música en Compostela" es entrevistado por José Rey Alvite, en El Correo Gallego. Aunque no habla específicamente del quinteto se puede ver el ambiente creado en torno al estreno. Varios días llevaba allí Castillo para supervisar los ensayos y asistir a la interpretación de su obra. En ocasiones nombra el entrevistador la pieza como "*quinteto de guitarra*" o descrita como "*para cinco guitarras*".⁶⁶

64) Marco, Tomás, *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 81.

65) Osuna, María Isabel, *Una conversación con Manuel Castillo*, La Rioja: Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de la Rioja, Nº 1, 1988, p. 252.

66) Sánchez Gómez, Pedro José, *Manuel Castillo: su obra en la prensa escrita 1949-1998*, Sevilla: Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo", 1999, pp. 153-156.

Al día siguiente, en el mismo diario, podemos leer la crítica del concierto:

Toda una sucesión, un aluvión de datos reunidos sobre un hecho relevante en el mundo musical, contrascendencia (sic) para el tiempo y el espacio. Manuel Castillo se suma felizmente a su ya numerosa producción, reveladora de una personalidad singular pero asimismo representativa de una generación muy cualificada dentro de la actual música española. La guitarra, más que protagonista es concertante integrada junto a los instrumentos de arco, a pesar de lo cual conlleva una originalidad de excelente factura. Música universal, sin otras filiaciones más que las que corresponden a una estética actualísima, cuyo interés en todo el mundo se hace creciente.⁶⁷

Y unos días más tarde, el 18 de septiembre, se hace eco de la noticia el Diario ABC de Sevilla:

Dos señalados éxitos del compositor sevillano Manuel Castillo:

En este verano podemos anotar, con satisfacción, el señalado éxito alcanzado por el director del Conservatorio Superior de Música sevillano, Manuel Castillo, al obtener un premio por su obra para órgano titulada “Diferencias para órgano sobre un tema de Manuel de Falla”. Tan destacado galardón lo obtuvo en el concurso internacional que se organiza con motivo de la Semana de Polifonía y Órgano de Ávila, durante el mes de julio.

En el presente mes se ha llevado a cabo el estreno de la composición de Manuel Castillo “Quinteto con guitarra”, obra encargo de la Comisaría Nacional de la Música, dentro de las actividades del XVIII Concurso Internacional Música en Compostela. Ha llegado hasta nosotros el gran éxito obtenido en la primera audición de esta partitura, donde elementos tan destacados como el viola Enrique de Santiago y el guitarrista sevillano Juan Antonio Torres contribuyeron, con otros notables artistas, al total triunfo de este “Quinteto con guitarra”, que nos agradaría escuchar pronto en nuestra ciudad.

Felicitemos cordialmente al compositor por estas nuevas composiciones que enriquecen su notable producción.⁶⁸

Del Quinteto con Guitarra de Manuel Castillo se conserva el manuscrito en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, tanto la partitura general como las partes individuales.

67) Ibid., p. 156.

68) Diario ABC de Sevilla, 18/09/1975, p. 68.

7.- Análisis de la partitura del Quinteto con guitarra

De cuando en cuando se nos aparece fugazmente en el gusto de Castillo por “la nota de al lado”, por el semitono como núcleo del motivo, como intuición expresiva pero también, como en Falla, con valor constructivo.⁶⁹

Sirva esta frase para encabezar la revisión y análisis de la partitura del Quinteto con Guitarra de Manuel Castillo. El motivo inicial parece estar construido con el semitono como núcleo, ya que incide varias veces sobre una nota y la que se encuentra a distancia de semitono.

Tenemos un primer movimiento, Allegretto, corchea = 86, espress. (expresivo). Se vislumbra una “forma sonata”, con una Exposición del material A y el material B, un Desarrollo de los motivos, y una Reexposición.

Presenta el violonchelo un compás de 5 partes (fig. 7.1) que, por su figuración, repite un motivo que podría leerse a cuatro partes (fig. 7.2). Se parte de la nota *re* con la nota a distancia de semitono superior a modo de apoyatura. El final del motivo, en fusas, toma este semitono, ahora ascendente, desde *re* y desde *si* para llegar al *sol b*. Desde el *re* hasta el *sol b* tenemos un intervalo de 5ªA (quinta aumentada). (fig. 7.3)



(fig. 7.1)



(fig. 7.2)



(fig. 7.3)

69) Guivert, Álvaro, *Manuel Castillo: compositor elocuente, conciso y andaluz*, en *Manuel Castillo, Premio Fundación Guerrero de Música Española 1995*, Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, p.

“Material A” de dos compases, del que podemos destacar dos pequeños motivos, que llamaremos 1 (semitono) y 2 (fusas 5ªA).

Aparece este material ahora repartido, primer compás en violines y viola formando un acorde, y segundo compás en guitarra, introduciendo el arpeggio que se analizó en la figura 6.5.

En el compás 5, como cola del final de las fusas en la guitarra, se introduce otro material que, aunque utiliza el semitono, crea una melodía en la que pueden aparecer tonos y semitonos. (fig. 7.4) (Léase la nota 40, en la que explica Castillo el uso que da al material, ya sea atonal, serial, etc.). Lo llamaremos motivo 3.



(fig. 7.4)

El compás 6 juega con el motivo 2. Aparecen las cuatro fusas que llegan al *sol b*, desde el que parten otras cuatro fusas por movimiento contrario, y se repiten las cuatro primeras fusas. Este motivo completo, de fusas en semitonos a distancia de 5ªA, lo llamaremos 4. (fig. 7.5)



(fig. 7.5)

En los compases 7 y 8 tenemos un motivo 5, (fig. 7.6) en el que intervienen dos instrumentos. Uno desarrolla el motivo 3 (fusas en escala, mayoritariamente de semitonos) y otro el motivo 4 (fusas 5ªA) comenzando en el grupo más grave. La novedad está en el contrapunto, ya que cuando una voz hace fusas, la otra prolonga la nota correspondiente de su motivo, por lo que cuando una se mueve la otra permanece.



(fig. 7.6)

Hasta aquí se han presentado los motivos que va a desarrollar en el primer movimiento del quinteto. En el análisis de los compases siguiente se hará alusión a las figuras expuestas indicando el recurso compositivo usado en cada caso.

El compás 9 expone el motivo 4 comenzando desde la nota *l a* en el violonchelo.

El compás 10 tiene una entrada en “cascada” de las cuerdas (fig. 7.7): el violín I repite el motivo 2; sucesivamente van entrando en imitación violín II, viola y violonchelo, una semicorchea más tarde y a distancia de 6^aM (sexta mayor) descendente.

(fig. 7.7)

El compás 11 tiene el material inicial con el motivo 1 en violines y viola, y el motivo 2 en violonchelo. A la llegada al *sol b* (enarmónico del *fa #* escrito) se exponen de nuevo los motivos 1 y 2 partiendo de esta nota.

El compás 13 es como el 4 en la guitarra, partiendo de otra nota y variando el final (motivo 3 de fusas en escala cromática en lugar del motivo 2 de fusas en 5ªA). Lo mismo lo hacen las cuerdas en el compás siguiente partiendo de otra nota y alargando la escala cromática un compás más.

Los compases 16-18 son como 7-9 variando las notas de partida.

Los compases 19-20 tienen la parte del motivo 5 que desarrolla el motivo 4, como se ve en fig. 7.6, pero lo hace de forma imitativa: (fig. 7.8) la guitarra comienza y a distancia de corchea lo hace el violín I. Termina en el compás 21 con la escala del motivo 5 en grupos de cuatro fusas a distancia de tercera menor.

The image shows a musical score for measures 19 and 20. It consists of five staves. The top staff is for Violin I, marked 'arco', and contains a melodic line with slurs and accents. The second staff is for Violin II, which is empty. The third staff is for Viola, also empty. The fourth staff is for Cello/Double Bass, showing a bass line with slurs and accents. The fifth staff is for Guitar, showing a melodic line with slurs and accents, mirroring the Violin I part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The measure numbers 19 and 20 are indicated at the beginning of the first and fifth staves respectively.

(fig. 7.8)

En los compases 22-24 desarrolla el motivo 5. En este caso la guitarra tiene una parte y la otra la hace el cuarteto, en lugar de un solo instrumento como pasaba en el compás 7.

Los compases 25-27 son una coda de todo este material (fig. 7.9). Violín I y viola a distancia de dos octavas tienen el motivo 2 invertido, formando una 5ªA ascendente, y con otras cuatro fusas formando dos semitonos descendentes. El violín II rellena la octava que quedaría entre los otros dos instrumentos con el mismo motivo a distancia de corchea. Violonchelo y guitarra alternan acordes en corchea emulando a unos timbales.

The musical score for measures 25-27 is presented in five staves. The top staff is Violin I, the second is Violin II, the third is Viola, the fourth is Cello, and the fifth is Guitar. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score begins at measure 25, marked with a forte (f) dynamic. Violin I and Violin II play an inverted version of Motive 2, forming an ascending fifth. The Viola, Cello, and Guitar parts feature rhythmic patterns and chords that emulate a timbale. The score concludes at measure 27.

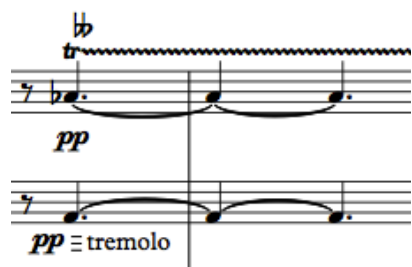
(fig. 7.9)

Como hemos podido comprobar, el motivo 1, basado en el semitono, es generador de todo el material de esta primera parte, ya que el motivo 2 es una presentación escalonada de motivos 1, el motivo 3 es una escala de motivos 1 sucesivos, el motivo 4 desarrolla el motivo 2 repitiéndolo de forma invertida, y el motivo 5 hace coincidir los motivos 3 y 4.

Además del semitono está muy presente la quinta aumentada. Y, cercano al dodecafonismo, encontramos 11 sonidos diferentes de los 12 posibles, como en las escalas en la guitarra de los compases 7 (falta *mi b*) y 8 (falta *do*).

A partir del compás 27 un nuevo “Material B” irrumpe: en pianissimo, una combinación de trémolo y trino, que van alternando violines I y II. (fig. 7.10) Y un

motivo de dos compases, caracterizado por el inicio en síncopa, con un salto de 5ªD (quinta disminuida) y descensos de semitono en un compás, y en el siguiente una combinación diferente de los mismos intervalos y figuraciones. (fig. 7.10) Lo expone el violonchelo (c. 28-29), la guitarra en respuesta invertido (c. 30-31), el cuarteto (32-33) y de nuevo el cuarteto en respuesta invertido (34-35) con una escala descendente de semitonos ascendentes en la guitarra (9 sonidos diferentes.)



(fig. 7.10)



(fig. 7.11)

Los compases 36-41 desarrollan el material B, tomando la cabeza (inicio) del motivo en síncopa y progresando con movimientos de semitono en sentido contrario al general de la escala.

Los compases 42-46, por el contrario, desarrollan la cabeza aumentando el final antes de seguir con los movimientos de semitono anteriores.

El compás 47 hace un movimiento similar al compás 15, en movimiento inverso al inicial motivo 3, para llevarnos de nuevo al material A. A partir de aquí desarrolla el material, lo mezcla, alterna, combina. En el Desarrollo se indicarán las similitudes motivicas, si bien pueden variar ligeramente en cuanto a nota de partida.

Los compases 48-50 son similares a 16-18; 51, 53 y 55 son similares a 21; 52 y 54 son similares a 11; 56 similar a 14; 57 y 58 similares a 15; 59 -60 similares a 36-37; 61 similar a 4; 62 similar a 14; 63-64 similares a 7-8; 65 similar a 21; 66 y 67 similares a 10; 68 similar a 21; 69-70 similares a 14; 71 a 74 material B en progresión de quintas justas (sol – re – la – re) por compases; 75 a 77 comienza con el motivo 4 cada ocho fusas siguiendo la misma progresión (sol – re – la ...).

En la Reexposición los compases 78-101 son similares a 4-27, cambiando la instrumentación. A partir del 102 se reexpone B a distancia de quinta aumentada (tradicionalmente la sonata clásica reexponía A en el tono inicial y B en un tono vecino, normalmente la dominante, que estaría a distancia de quinta justa).

En el 110 varía la reexposición, con un tratamiento del motivo 2 de forma contrapuntística, (fig. 7.12) haciendo coincidir la nota final de un motivo con la inicial de otro, como se explicó en la figura 6.13. Este nuevo desarrollo nos lleva a la coda final, con los compases 115-118 similares a 47-50, terminando con repetición de acordes de forma homorrítmica.



(fig. 7.12)

El segundo movimiento, Adagio, corchea = 50, se inicia con la formación de un acorde en el cuarteto, con sordina, pianissimo, en torno a la nota *re* que introduce el violonchelo, *do #* en octava superior en la viola, *re #* en violín II en la misma octava que la viola, y *re* natural en el violín I una octava superior. Se podría pensar en una especie de clúster de tres notas a distancia cromática, pero por la diferencia de octavas y, como veremos en motivos posteriores, más bien es una superposición de dos 7ªM (séptimas mayores).

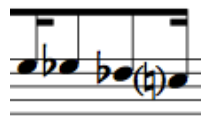
Se comprueba con el primer acorde arpegiado de la guitarra (recordemos la figura 6.5), formado por dos 7ªM intercaladas (*sol # – sol* y *mi – re #*). Vamos a distinguir en el material introducido por la guitarra tres pequeños motivos: motivo 1, motivo 2 y motivo 3 (fig. 7.13 a, b y c)



(fig. 7.13 a)



(fig. 7.13 b)



(fig. 7.13 c)

El compás 3 forma un acorde similar al compás 1. Y el compás 4 expone los motivos 3, 2 y 1 en violín I y guitarra. Compás 5 motivos 3, 2 y 1. Compás 6 motivos 2, 3 y 1, con saltos de 5ªA y 4ªA (una es inversión de la otra). Compás 7 prolonga los motivos 2 y 3, con una escala que, con notas que forman semitonos descendentes cada dos, asciende cromáticamente. Compás 8 con motivos 3, 2 y 1. El compás 9 similar al 7. Aparecen los 12 sonidos en este compás.

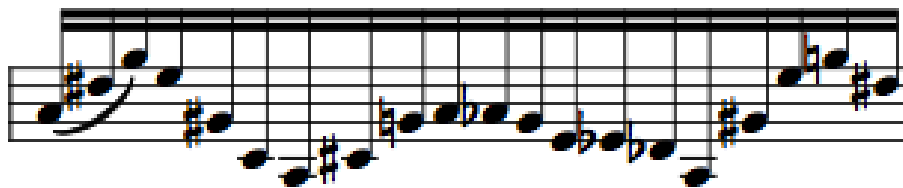
En los compases 11-12 aparece una variación del material inicial, amoldado al compás de cinco partes en lugar de nueve. Se repite en la cuerda (fig. 7.14) en los compases 13-16.



(fig. 7.14)

Los compases 17-18 forman acordes similares al compás 1, combinando 7ªM.

En el compás 19 hay un recurso interesante que podríamos describir como motivo “en espejo”. La guitarra hace un motivo que, pivotando sobre la nota la, y con alguna nota añadida que rompe el reflejo exacto, podemos explicar. (fig. 7.15)



(fig. 7.15)

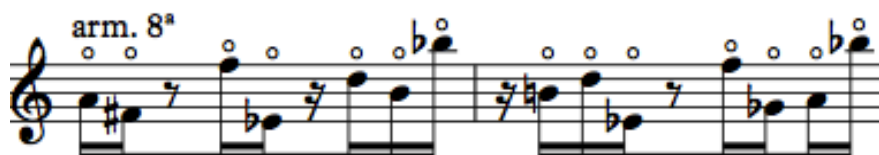
(la - re# - sol - mi - sol# - <do> - la - do# - sol) <la-lab>

(sol - <mi-mib> - reb - la - sol# - mi - sol - re# - la)

Estas dos líneas de notas son iguales si se leen una de izquierda a derecha y otra de derecha a izquierda, saltando las notas entre corchetes.

Continúa una escala ascendente por sucesión de semitonos, que culmina con unos acordes acentuados.

Unos trinos y armónicos en la cuerda introduce un pasaje en armónicos octavados, recurso técnico guitarrístico. (fig. 7.16) También tenemos una escritura en espejo:



(fig. 7.16)

Las notas la - fa# - fa - mib - re - si - sib

se leen de forma inversa si - re - mib - fa - solb - la - sib

Tras un pasaje de acordes que descienden por terceras en la melodía, y una adaptación al compás de 7 partes del motivo inicial, unos acordes rasgueados nos llevan a la reexposición de los primeros compases. Los compases 32-33 son similares a 1-2. El 34 acerca los comienzos de 4 y 5. El 35 es similar al 9 y el último termina con el acorde formado en el compás 4.

El tercer movimiento es un tema con variaciones, como el propio título indica: Variaciones, corchea = 80.

Se inicia con lo que era el motivo 2 del primer movimiento (*fig. 7.17 a*), pero en corcheas, en el primer compás (*fig. 7.17 b*). El segundo compás es una respuesta. El tercer compás sigue la fórmula del compás 1 pero por movimiento contrario, y también tiene respuesta en el compás 4. Los compases 5-8 son una lectura por movimiento retrógrado de los compases 1-4, unitariamente. El 5 es el 1, el 6 es el 2, y así sucesivamente.



(*fig. 7.17 a*)



(*fig. 7.17 b*)

Lo mismo ocurre en los compases 9-12. En guitarra, violonchelo y viola los compases 9-10 se leen de forma retrógrada en los compases 11-12. En violines los compases 9 y 12 son iguales, lo mismo que 10 y 11.

Los compases 13 y 14 forman lo que se consideraría un palíndromo, ya que se leen igual hacia adelante y hacia atrás. Además el 15 es igual que el 14, y el 16 es igual que el 13. (*fig. 7.18*)



(*fig. 7.18*)

Se repiten los compases 9-12, correspondiendo a 17-20.

En el compás 22 hay cambio de compás y de indicación metronómica, pasando a cuatro partes, y a corchea = 60. Cuatro compases a corcheas, con motivo acéfalo, que se repiten con diferente instrumentación, y termina con otros cuatro compases añadidos, mismo motivo y diferentes notas. (fig. 7.19)

(fig. 7.19)

Nuevo cambio a compás de cinco partes y a corchea = 184, en el compás 34. Inicio fugado, comenzando el violonchelo, después guitarra, viola, violín II y violín I, en pizzicato. Se forman acordes entre cuarteto y guitarra. De nuevo en el 44 entra la guitarra, después violonchelo, viola, violín II y violín I. (fig. 7.20)

(fig. 7.20)

Compás 53, nueva variación, compás de 3 partes, arco, y corchea = 144. Movimientos cromáticos descendentes y ascendentes, rápidos en fusas con silencio de semicorchea, en violín I con apoyo de semicorchea en viola y guitarra. Compás 56 se añade violonchelo, y la viola hace fusas con el violín I. Compás 59 se añade violín II, y las fusas pasan a viola, violonchelo y guitarra. Compás 62 todos fusas con silencio de semicorchea hasta el final. (fig. 7.21)

(fig. 7.21)

Compás 68, compás de tres tiempos, comienzo de la guitarra con motivo anacrúsico en armónicos. Compás 70 entran viola (arco) y violonchelo (pizz.). Es una sonoridad muy variada, arco, pizzicato y armónicos, todos en pianissimo. (fig. 7.22)

(fig. 7.22)

Compases 87-90 alterna cuatro y siete partes. Violonchelo y guitarra por movimiento contrario, en tresillos de semicorcheas, a los que responden viola y violines con escala descendente en dos compases. Se repite, pero la respuesta es en escala ascendente. Termina esta parte con la misma fórmula en tresillos en violonchelo y guitarra, con notas tenidas en trino en viola y violines. (fig. 7.23)

♩ = 132

(fig. 7.23)

♩ = 132

Compás 97, compás de nueve partes, corchea = 60, tresillos en guitarra, frente a corcheas y semicorcheas en cuarteto. Un compás de escalas en la guitarra, en tresillos, predominando el semitono y el tono. 97 y 98 se repiten en 100 y 101. (fig. 7.24)

♩ = 60

97

(fig. 7.24)

♩ = 60

El compás 102, en cinco partes, y corchea = 144, tiene un motivo en la guitarra (fig. 7.25 a) que se puede medir en semicorcheas 4+3+3, y es acompañado por repeticiones de semicorcheas en el cuarteto. Este motivo de ocho compases se repite llevando el motivo al cuarteto (fig. 7.25 b), repartiendo el acorde inicial entre violín II, viola y violonchelo, y con entrada del violín I a contratiempo. La guitarra toma aquí los acordes que hacía el cuarteto.

Musical score for guitar, starting at measure 102. The tempo is marked as quarter note = 144. The score is in 5/8 time and features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The rhythm consists of eighth notes.

(fig. 7.25 a)

Musical score for string quartet, corresponding to the guitar part in fig. 7.25 a. It shows the violin I part with an *arco* (arco) instruction and a dynamic marking of *f*. The other instruments (violin II, viola, and cello) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

(fig. 7.25 b)

El último cambio, compás 118, es a compás de dos partes, corchea = 144, y de nuevo retoma el motivo 2 del primer movimiento (fig. 7.26 a). Esta recurrencia vino en llamarse obra “cíclica”, o podemos hablar de un motivo generador y cohesionador a lo largo de toda la obra. Aparece en la viola (fig. 7.26 b), con arco, y se va desarrollando en semicorcheas, más adelante en fusas. En el 130 hay un tutti al unísono (octavas) de ocho compases.

A short musical motif consisting of a sequence of notes: a quarter note, followed by two eighth notes, and a quarter note.

(fig. 7.26 a)

Musical score for string quartet, starting at measure 118. The tempo is marked as quarter note = 144. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the viola with a dynamic marking of *f* and an *arco* (arco) instruction. The other instruments (violin I, violin II, and cello) play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

(fig. 7.26 b)

Para terminar el quinteto (fig. 7.27) se unen todos los instrumentos en unos acordes que alternan compases de 5 y 6 partes, acentuando cada una de ellas y terminando en compás de dos partes, creando un ritmo de 3+3, 2+3, 3+3, 2+2, 2+2, 1, 1, 1.

(fig. 7.27)

El trabajo desde el manuscrito tiene la dificultad de la precisión en la escritura, que en el caso de Castillo es muy limpia y clara. Al comparar la partitura general con las partes se comprueban algunas diferencias, errores de copiado. Por citar un ejemplo comprobamos que el motivo 2 lo desarrolla, repitiéndolo, en los compases 6, 7, 10... Sin embargo en el compás 6, en el violonchelo, las notas 3 y 4 están mal: do-re en lugar de si-do. Además de la revisión motivica, en este caso la parte individual de violonchelo está correcta.

En cuanto a la escritura contemporánea debemos tener en cuenta el hecho de que las notas que tienen el mismo nombre pero diferente altura de octava suelen llevar las alteraciones de forma individualizada. Esto puede generar dudas en ocasiones, por lo que hay que comparar motivicamente con los demás instrumentos y partes de la obra. Por tener un ejemplo se citará el compás 7:

Comienza con un *si b* que desciende de forma cromática (a excepción del *mi b*) hasta que aparece de nuevo un *si* sin alteración. La teoría tradicional nos dice que una alteración tiene validez hasta que aparezca una línea divisoria de compás. Podríamos dudar si le correspondería la alteración *b*, pero en este caso se ve seguida de un *la #* que es el enarmónico de *si b*, por lo que la nota correcta es *si* natural. Sin embargo no está tan claro en otros casos.

También es importante ver la visión pianística en la composición. Si observamos los ejemplos en espejo (7.15 y 7.16) usa la escritura de enarmónicos. Esto es relevante para la interpretación, ya que los instrumentos melódicos suelen diferenciar estas notas. Por ejemplo: no es igual un *fa#* que va a sol que un *solb* que va a *fa*. Pero para pianistas y guitarristas, por la idiosincrasia del instrumento, estas notas son iguales.

8.- Conclusiones

En el siglo XX resurge la guitarra en el panorama internacional, con la figura de Andrés Segovia y su importante labor de renovación del repertorio, ya que tuvo una gran influencia para que compositores, luthiers, críticos... se fijaran en el instrumento. Hemos visto como la figura del -compositor no guitarrista- es una novedad en este siglo, y desde el Homenaje a Debussy de Manuel de Falla hay una gran cantidad de obras de envergadura, de autores sinfónicos, ya sea para guitarra sola, como solista con orquesta, o en grupos de cámara.

Manuel Castillo tiene una serie de obras para guitarra sola, un concierto para guitarra y orquesta, y entre las obras camerísticas está el Quinteto con guitarra, objeto de estudio de este trabajo. Las más importantes las podemos localizar en un período de 15-20 años, el Quinteto de 1975, la Sonata de 1986 y el Concierto de 1990.

El Quinteto con guitarra se ha situado en una etapa en la que el autor se acerca a la atonalidad y al serialismo, pero sin ser estricto en la utilización de estas técnicas. Es, quizás, la obra en la que utiliza más recursos técnicos e idiomáticos de la guitarra, junto con la Sonata y el Concierto. La exploración sonora y el conocimiento del instrumento se hacen patentes.

Es una realidad que gran parte de las obras de Manuel Castillo están sin editar. Con este Trabajo Fin de Máster en Patrimonio Musical he intentado aportar mi granito de arena con la edición y el estudio crítico del Quinteto con guitarra, que permita una mayor difusión de la obra como Patrimonio Musical Andaluz.

Agradezco a D. Reynaldo Fernández Manzano, además de como tutor, por abrirme las puertas del Centro de Documentación Musical de Andalucía, accediendo así a obras y escritos acerca del autor de gran importancia para el desarrollo de la investigación.

9.- Bibliografía

9.1.- Bibliografía temática

Obras generales

- ADORNO, T. W., *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires: Ed. Sur, 1959.
- ARDLEY, N., *La música*, Madrid: Biblioteca Visual Altea, 1989.
- AUSTIN, W., *La música en el siglo XX*, Madrid: Taurus, 1984.
- BARBIER, P. E. col; TRANCHEFORT, F. R., dir. *Guía de la Música de Cámara*. Madrid.: Alianza Editorial, 2005.
- BENNETT, R., *Investigando los estilos musicales (con 2 Cds,)*Madrid: Ed. Akal, 1998.
- BENNETT, R., *Los instrumentos de la orquesta*. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- BROUWER, L., *Gajes del oficio*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- BROUWER, L., *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- CAGE, J., *Silencio*, Madrid: Ardora Ediciones, 2002.
- COPLAND, A., *Cómo escuchar la música*, Madrid: F. C. E., 1992.
- DAWN BENNETT, E., *La música clásica como profesión: pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Ed. Grao, 2010.
- DE FALLA, M., *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- DE PEDRO, D., *Manual de Formas Musicales*, Madrid: Real Musical, Madrid, 1993.
- DIARIO ABC de Sevilla, 18/09/1975, Página 68
- DIBELIUS, U., *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004.
- DONNIGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, Madrid: Ed. Alianza, 1982.
- DOWNS, P. H., *La música clásica*, Madrid: Ed. Akal, 1998.

- FISCHERMAN, D., *La música del siglo XX*, Buenos Aires: Paidós Argentina, 1998.
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Ed. Alianza, 1988.
- GARCÍA BACCA, J.: *Filosofía de la música*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1990.
- GAVILÁN, Enrique, *Otra historia del tiempo: la música y la redención del pasado*, Madrid: Ed. Akal, 2008.
- GROUT, D. J. y PALISCA, C. V., *Historia de la música occidental, 2, (Quinta Edición)*, Madrid: Alianza, 2001.
- HURTADO, L., *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1971.
- KAROLYI, O., *Introducción a la música del siglo XX*, Madrid: Ed. Alianza, 2000.
- KÜHN, C., *Historia de la Composición Musical*, Barcelona: Ed. Ideabooks, 2003.
- LA RUE, J., *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Ed. Labor, 1989.
- LOCATELLI DE PÉRGAMO, A. M., *La notación musical contemporánea*, Buenos Aires: Melos, 1973.
- MATA, F.X., *La mejor Música de Cámara*. Madrid: Ed. Daimon, 1986.
- MICHELS, U., *Atlas de Música I y II*, Madrid: Ed. Alianza, 1983.
- MOORE, D., *Guía de los estilos musicales*, Madrid: Ed. AlteaTaurus-Alfaguara, 1988.
- MORGAN, R. P., *Antología de la música del siglo XX*, Madrid: Akal, 1998.
- PERSICHETTI, V., *Armonía del siglo XX*, Madrid: Ed. Real Musical, 1985.
- RAMOS, F., *La música del siglo XX: una guía completa*, Madrid: Turner Publicaciones, 2013.
- RANDEL, D.: *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Ed. Alianza, 1997.
- ROBERTSON, A., *La Música de Cámara., Recopilación de ensayos*. Madrid: Ed. Taurus, 1985.
- ROSS, S., *El ruido eterno*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003
- ROWELL, L., *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1985.
- SACHS, C., *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires: Ed. Centurión, 1947.

- SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Ed. McMillan, 1995.
- SALZER, F., *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Ed. Labor, 1990.
- SCHOENBERG, A., *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Ed. Labor, 1990.
- SCHOENBERG, A., *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical, 1994.
- SCHOLLS, P. A., *Diccionario Oxford de la Música*. Buenos Aires: Edhasa Hermes Sudamericana, 1984 (2ª ed., dos vols.).
- TORRES, J., *Música y Sociedad*, Madrid: Ed. Real Musical, 1990.
- TOVEY, D. F., *Chamber Music: essays in musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- VILLA ROJO, J., *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Sevilla: Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- VV. AA., *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005.
- VV. AA., *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Ed. Espasa, 1996.
- ZAMACOIS, J.: *Curso de formas musicales*, Barcelona: Ed. Labor, 1994.
- ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, Barcelona: Ed. Labor, 1990.

Música española y andaluza

- CHARLES SOLER, A., *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51*, Valencia: Rivera Editores, 2002.
- GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española*, Madrid: Ed. Alianza, 1984.
- MARCO, T., *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid: Ed. Alianza, 1983.
- MARCO, T., *Música española de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.
- MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música andaluza*, Granada: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.

- TURINA, J., *La música andaluza*, (Introducción de Manuel Castillo) Sevilla: Ediciones Alfar, 1982.
- VALLS GORINA, M., *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Biografías y monográficos de autores

- ALCÁZAR, M., *The Segovia-Ponce letters*, Columbus (USA): Ediciones Orphée, 1989.
- BOULEZ, P., *Puntos de referencia*, selección de J. J. Nattiez, Barcelona: Gedisa, 2001.
- GUIVERT, Á., *De viva voz: Castillo*, ABC Cultural nº 166, Madrid, 6 de enero de 1995.
- GUIVERT, Á., *Manuel Castillo: compositor elocuente, conciso y andaluz*, en *Manuel Castillo, Premio Fundación Guerrero de Música Española 1995*, Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.
- HERNÁNDEZ, I., *Leo Brouwer*, La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- MARCO, T., *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 16.
- OSUNA, M. I., *Una conversación con Manuel Castillo*, La Rioja: Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de la Rioja, Nº 1, 1988.
- PÉREZ, J. L., *Manuel Castillo: Balance provisional de una obra*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2, *En Memoria de Manuel Castillo*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J., *Manuel Castillo: Recopilación de escritos 1945-1998*, Sevilla: Desados Fundación Caja Granada, 2005.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J., *Manuel Castillo: su obra en la prensa escrita 1949-1998*, Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, 1999.

Bibliografía dedicada a la guitarra

- ALCARAZ IBORRA, M. y DÍAZ SOTO, R., *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2009.

- AZPIAZU, J., *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*, Buenos Aires: Ricordi, 1961.
- BRISO DE MONTIANO, L., *Un fondo desconocido de música para guitarra*. Madrid: Ed. Ópera Tres, 1995.
- GILARDINO, A., *Manuale di storia della chitarra Vol.II: La chitarra Moderna e Contemporanea*. Ancora: Bérben Edizioni Musicali, 1998.
- GIMENO, J. (coord.), *Nombres propios de la guitarra: Julian Bream*, Córdoba: La Posada, 2009.
- HERNÁNDEZ, I. (coord.), *Nombres propios de la guitarra: Leo Brouwer*, Córdoba: La posada, 2006.
- MOSER, W., *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*, Valencia: ed. Piles, 2009.
- PUJOL, E., *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires: Ricordi, 1960.
- RAMOS ALTAMIRA, I., *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.
- RIOJA, E. (coord.). *La guitarra en la historia*. 12 volúmenes, Córdoba: Ediciones La Posada, 1990-2001.
- TOBALINA, E., *Nombres propios de la guitarra: Andrés Segovia*, Córdoba: La Posada, 2004.
- TREND, J. B., *Manuel de Falla and spanish music*, en Turnbull, H., *The guitar from the Renaissance to the Present Day*, Connecticut (USA): The Bold Strummer, 1974.
- VILLAFUERTE, J., *El repertorio segoviano*, Revista Musicalia nº 5, Córdoba: Conservatorio Superior de Música, 2005.
- VILLAR RODRIGUEZ, J., *La guitarra española. Características y construcción*, Barcelona: Clivis, 1985.

9.2.- Bibliografía ordenada alfabéticamente

- ADORNO, T. W., *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires: Ed. Sur, 1959.
- ALCARAZ IBORRA, M. y DÍAZ SOTO, R., *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2009.
- ALCÁZAR, M., *The Segovia-Ponce letters*, Columbus (USA): Ediciones Orphée, 1989.
- ARDLEY, N., *La música*, Madrid: Biblioteca Visual Altea, 1989.
- AUSTIN, W., *La música en el siglo XX*, Madrid: Taurus, 1984.
- AZPIAZU, J., *La guitarra y los guitarristas. Desde los orígenes hasta los tiempos modernos*, Buenos Aires: Ricordi, 1961.
- BARBIER, P. E. col; TRANCHEFORT, F. R., dir. *Guía de la Música de Cámara*. Madrid.: Alianza Editorial, 2005.
- BENNETT, R., *Investigando los estilos musicales (con 2 Cds.)* Madrid: Ed. Akal, 1998.
- BENNETT, R., *Los instrumentos de la orquesta*. Madrid: Ed. Akal, 2001.
- BOULEZ, P., *Puntos de referencia*, selección de J. J. Nattiez, Barcelona: Gedisa, 2001.
- BRISO DE MONTIANO, L., *Un fondo desconocido de música para guitarra*. Madrid: Ed. Ópera Tres, 1995.
- BROUWER, L., *Gajes del oficio*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- BROUWER, L., *La música, lo cubano y la innovación*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- CAGE, J., *Silencio*, Madrid: Ardora Ediciones, 2002.
- CHARLES SOLER, A., *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la generación del 51*, Valencia: Rivera Editores, 2002.
- COPLAND, A., *Cómo escuchar la música*, Madrid: F. C. E., 1992.
- DAWN BENNETT, E., *La música clásica como profesión: pasado, presente y estrategias para el futuro*. Barcelona: Ed. Grao, 2010.
- DE PEDRO, D., *Manual de Formas Musicales*, Madrid: Real Musical, Madrid, 1993.
- DE FALLA, M., *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Espasa Calpe, 1988.

- DIARIO ABC de Sevilla, 18/09/1975, Página 68
- DIBELIUS, U., *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid: Akal, 2004.
- DONNIGTON, R.: *La música y sus instrumentos*, Madrid: Ed. Alianza, 1982.
- DOWNS, P. H., *La música clásica*, Madrid: Ed. Akal, 1998.
- FISCHERMAN, D., *La música del siglo XX*, Buenos Aires: Paidós Argentina, 1998.
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Ed. Alianza, 1988.
- GARCÍA BACCA, J.: *Filosofía de la música*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1990.
- GAVILÁN, Enrique, *Otra historia del tiempo: la música y la redención del pasado*, Madrid: Ed. Akal, 2008.
- GILARDINO, A., *Manuale di storia della chitarra Vol.II: La chitarra Moderna e Contemporanea*. Ancora: Bérben Edizioni Musicali,1998.
- GIMENO, J. (coord.), *Nombres propios de la guitarra: Julian Bream*, Córdoba: La Posada, 2009.
- GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española*, Madrid: Ed. Alianza, 1984.
- GROUT, D. J. y PALISCA, C. V., *Historia de la música occidental, 2, (Quinta Edición)*, Madrid: Alianza, 2001.
- GUIVERT, Á., *De viva voz: Castillo*, ABC Cultural nº 166, Madrid, 6 de enero de 1995.
- GUIVERT, Á., *Manuel Castillo: compositor elocuente, conciso y andaluz*, en *Manuel Castillo, Premio Fundación Guerrero de Música Española 1995*, Madrid: Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.
- HERNÁNDEZ, I., *Leo Brouwer*, La Habana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- HERNÁNDEZ, I. (coord.), *Nombres propios de la guitarra: Leo Brouwer*, Córdoba: La posada, 2006.
- HIDALGO MONTOYA, J., *Folklore musical español*, Madrid, 1974.
- HURTADO, L., *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires: Ed. Paidós, 1971.
- KAROLYI, O., *Introducción a la música del siglo XX*, Madrid: Ed. Alianza, 2000.
- KÜHN, C., *Historia de la Composición Musical*, Barcelona: Ed. Ideabooks, 2003.
- LA RUE, J., *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Ed. Labor, 1989.

- LOCATELLI DE PÉRGAMO, A. M., *La notación musical contemporánea*, Buenos Aires: Melos, 1973.
- MARCO, T., *Historia de la música española, 6. Siglo XX*, Madrid: Alianza, 1983.
- MARCO, T., *Manuel Castillo: Transvanguardia y postmodernidad*, X Ciclo de Música Contemporánea, Málaga: Edita Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, p. 16.
- MARCO, T., *Música española de vanguardia*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1970.
- MARTÍN MORENO, A., *Historia de la música andaluza*, Granada: Biblioteca de la cultura andaluza, 1985.
- MATA, F.X., *La mejor Música de Cámara*. Madrid: Ed. Daimon, 1986.
- MICHELS, U., *Atlas de Música I y II*, Madrid: Ed. Alianza, 1983.
- MOORE, D., *Guía de los estilos musicales*, Madrid: Ed. AlteaTaurus-Alfaguara, 1988.
- MORGAN, R. P., *Antología de la música del siglo XX*, Madrid: Akal, 1998.
- MOSER, W., *Francisco Tárrega y la guitarra en España entre 1830 y 1960*, Valencia: ed. Piles, 2009.
- OSUNA, M. I., *Una conversación con Manuel Castillo*, La Rioja: Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de la Rioja, Nº 1, 1988.
- PÉREZ, J. L., *Manuel Castillo: Balance provisional de una obra*, Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2, *En Memoria de Manuel Castillo*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.
- PERSICHETTI, V., *Armonía del siglo XX*, Madrid: Ed. Real Musical, 1985.
- PUJOL, E., *El dilema del sonido en la guitarra*, Buenos Aires: Ricordi, 1960.
- RAMOS, F., *La música del siglo XX: una guía completa*, Madrid: Turner Publicaciones, 2013.
- RAMOS ALTAMIRA, I., *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.
- RANDEL, D.: *Diccionario Harvard de música*, Madrid: Ed. Alianza, 1997.
- RIOJA, E. (coord.). *La guitarra en la historia*. 12 volúmenes, Córdoba: Ediciones La Posada, 1990-2001.
- ROBERTSON, A., *La Música de Cámara., Recopilación de ensayos*. Madrid: Ed. Taurus, 1985.

- ROSS, S., *El ruido eterno*, Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003
- ROWELL, L., *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1985.
- SACHS, C., *Historia universal de los instrumentos musicales*, Buenos Aires: Ed. Centurión, 1947.
- SADIE, S., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Ed. McMillan, 1995.
- SALZER, F., *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Ed. Labor, 1990.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J., *Manuel Castillo: Recopilación de escritos 1945-1998*, Sevilla: Desados Fundación Caja Granada, 2005.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, P. J., *Manuel Castillo: su obra en la prensa escrita 1949-1998*, Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, 1999.
- SCHOENBERG, A., *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Ed. Labor, 1990.
- SCHOENBERG, A., *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical, 1994.
- SCHOLÉS, P. A., *Diccionario Oxford de la Música*. Buenos Aires: Edhasa Hermes Sudamericana, 1984 (2ª ed., dos vols.).
- TOBALINA, E., *Nombres propios de la guitarra: Andrés Segovia*, Córdoba: La Posada, 2004.
- TREND, J. B., *Manuel de Falla and spanish music*, en Turnbull, H., *The guitar from the Renaissance to the Present Day*, Connecticut (USA): The Bold Strummer, 1974.
- TORRES, J., *Música y Sociedad*, Madrid: Ed. Real Musical, 1990.
- TOVEY, D. F., *Chamber Music: essays in musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- TRÍAS, E., *El canto de las sirenas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- TURINA, J., *La música andaluza*, (Introducción de Manuel Castillo) Sevilla: Ediciones Alfar, 1982.
- VALLS GORINA, M., *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- VILLAFUERTE, J., *El repertorio segoviano*, Revista Musicalia nº 5, Córdoba: Conservatorio Superior de Música, 2005.

- VILLAR RODRIGUEZ, J., *La guitarra española. Características y construcción*, Barcelona: Clivis, 1985.
- VILLA ROJO, J., *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Sevilla: Iberautor Promociones Culturales, 2003.
- VV. AA., *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*, Madrid: Akal, 2005.
- VV. AA., *Historia de la música. La música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Ed. Espasa, 1996.
- ZAMACOIS, J.: *Curso de formas musicales*, Barcelona: Ed. Labor, 1994.
- ZAMACOIS, J.: *Tratado de Armonía*, Barcelona: Ed. Labor, 1990.