

UNA CONVERSACION CON MANUEL CASTILLO: ESTETICA Y ACTUALIDAD

M.^a Isabel Osuna Lucena



Manuel Castillo, catedrático de composición del Conservatorio Superior de Sevilla; miembro activo de la Academia de Bellas Artes "Santa Isabel de Hungría"; hijo predilecto de Andalucía; merecedor de numerosos premios y distinciones, y por encima de todo, un gran compositor y un magnífico pianista.

Sin duda alguna es una figura de la composición actual, y nada mejor que oír hablar al propio artista para aproximarnos a su trayectoria creativa.

I. O.—¿Podría comentarnos algunos aspectos sobre su formación?

M. C.—Ten en cuenta que entro en el mundo de la música en los años cuarenta y tantos. En España, y concretamente en Sevilla, había buenos profesores de Música. Había, no diré una escuela, pero sí músicos

importantes en aquellos años. Esto aseguraba una formación desde el punto de vista escolástico-técnico bastante buena. Había músicos, como Almandoz (y yo lo repito siempre), que estaban muy al día. Yo he conocido después muchos músicos tanto en España como en el extranjero, y al cabo del tiempo he pensado: ¡Hay que ver aquel hombre metido aquí en Sevilla, lo al día que estaba! Yo aprendí con él cosas que después no me enseñó nadie, ni gente mucho más avanzada.

Sin embargo, lo que quería decirte es que España entonces, como en otras cosas, estaba un poco de espaldas a lo que estaba pasando en el resto de Europa. Aquí todavía en aquellos años Strawinsky se conocía algo, Bartok no se conocía y no digamos Schönberg ni la Escuela de Viena. Esto aquí no había llegado en absoluto, pero no digo a Sevilla, ni a Madrid, algo a Barcelona, pero nada más.

Eso hacía que nosotros al estudiar teníamos una formación segura e importante de armonía y contrapunto de todas las formas clásicas, pero quizá es verdad que nos faltaba un conocimiento más o menos objetivo de lo que estaba pasando en el resto del mundo. Eso indudablemente, tanto en mí como en otros compositores de mi edad, tuvo su importancia. Nosotros veníamos todavía un poco del carro de la escuela nacionalista española..., de Falla, de Albéniz, de Turina. Claro, entonces, en mi caso y en el de otros muchos fue normal lo que muchas biografías más dicen: que empecé haciendo una música de tipo nacionalista. En cierto modo es verdad, y sigo estando enamorado de la música de Falla, de Albéniz y de Turina. Al fin y al cabo, era algo que estaba en el ambiente. Dentro de esta línea se encontraban los músicos que entonces triunfaban en España, como Joaquín Rodrigo..., Conrado del Campo, que desde otro ángulo germánico muy distinto, también estaba haciendo música nacionalista a su manera, un poco discutible, pero a su manera.

Concretando un poco, en Sevilla estudié la composición con Norberto Almandoz y el piano con Antonio Pantión. Después fui a Madrid y allí trabajé la composición con Conrado del Campo y el piano con Antonio Lucas Moreno, un gran pianista andaluz, de Sanlúcar de Barrameda. Estuve en Madrid 3 ó 4 años y en cuanto pude me fui a París.

En París tuve la suerte de trabajar la composición con Nadia Boulanger, que había sido la maestra de toda una generación, y no digamos de los americanos, para quienes ir a París a estudiar con Nadia era la "Meca". Allí conocí un ambiente muy bonito..., había gente de todo el mundo..., ella era íntima amiga de Strawinsky..., en fin, allí se vivía todo lo nuevo de forma muy normal. Y en este contexto, yo empiezo a conocer al mismo Strawinsky, a Bartok y a la Escuela de Viena.

A pesar de todo, Nadia era muy tradicionalista en su manera de enseñar (y yo pienso a la larga que con razón, que el músico debe tener una formación básica fundamental incluso tradicional y que después haga la música que quiera). Así yo pude llegar a París e inmediatamente darme de cara con un Boulez, o con un Messiaen, a los que veía, seguía, escuchaba y me interesaba mucho..., pero desde el punto de vista formativo yo estaba con Nadia. El piano lo trabajé con Lazare Levy.

En cuanto a mi composición, empezaron a incluirme en lo que se llamó "Generación del 51", pienso que por llamarle de alguna manera y que en realidad son calificaciones que no responden a nada. Nos adscriben a los que tenemos más o menos la misma edad... Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, García Abril, Narcis Bonet..., pero de hecho estéticamente cada uno hemos seguido caminos muy distintos. Ni siquiera los que podemos decir que han ido a la vanguardia más que yo, por ejemplo, como puede ser Cristóbal o Luis de Pablo, sus creaciones son completamente distintas. Como tampoco mi música, que se considera moderada, ni muy avanzada ni muy tradicionalista, tiene nada que ver con la música de García Abril, ni con la de Narcis Bonet, en absoluto.

I. O.—Se le considera independiente.

M. C.—Personalmente, pienso que ni me he cerrado a lo nuevo, ni me he cerrado al pasado. Eso tiene sus ventajas y tiene sus inconvenientes, porque para los muy avanzados mi música es muy atrasada, y para los muy atrasados mi música es demasiado nueva.

Pero quizá la independencia es mía personal, porque yo, y lo he dicho muchas veces, creo que he evolucionado. De aquella música que yo hacía, de la *Sonatina*, por ejemplo, que se sigue tocando y que a mí es una obra que me gusta mucho..., a las últimas obras ha habido un camino, ha habido una evolución. Pero una evolución que se ha hecho a través de mí mismo. Yo he tenido siempre una aversión a seguir escuelas. A decir..., "ahora voy a hacer dodecafonismo...", porque está de moda. Eso ha pasado mucho.

El dodecafonismo, la verdad es que hoy, por poner un ejemplo, ya es una cosa pasada. Hoy no hace nadie un dodecafonismo estricto, esta es la verdad. Parece que ahora se va un poco hacia atrás, bueno, en realidad nunca se va hacia atrás. Toda esa fiebre tremenda de buscar caminos nuevos, de explorar tímbricas..., ha dejado muchas cosas, como toda investigación. Pero la pura especulación ya ha pasado. Hoy se vuelve otra vez a valorar cosas de siempre.

Yo recuerdo, cuando yo empezaba a hacer música, que a ningún compositor de mi edad se le ocurría pensar en escribir una Opera. Se consideraba una cosa pasada, que dió todo lo que tenía que dar de sí y no daba

más. Hoy todos los compositores están escribiendo una Ópera... Luis de Pablo, Cristóbal Halffter..., todos están con su ópera o sus óperas..., menos yo..., todavía no he empezado ninguna, pero no es por nada, sino porque no ha habido ocasión.

En estos momentos los compositores están escribiendo sinfonías, sonatas, con otra visión y otra perspectiva, pero se está volviendo un poco a la forma y a un lenguaje, diría yo, más coherente. Incluso los compositores más jóvenes (yo lo veo por mis alumnos) no tienen esa aversión a mirar hacia atrás. Tú sabes que se ha hablado de un Neorromanticismo.

Entonces, uno "pobrecito"... que está trabajando en medio de ese mar de cosas, pues no tiene más que dos caminos, el que han seguido algunos: "yo me adscribo a esto, voy a la última...", bien, me parece que no hay nada en contra, o la postura que yo adopté: "Yo voy a hacer la música que a mí me gusta hacer en cada momento, y si evoluciono, pues evolucionaré...", y esa ha sido un poco mi trayectoria.

I. O.—¿Se siente comunicado el compositor?

M. C.—La música es comunicación, como todo lenguaje debe comunicar y por eso yo me he mantenido en una posición moderada, porque pienso que uno escribe para ser oído, para ser escuchado, no sólo para uno mismo. Lo que no quiere decir que esté uno pensando en concesiones, eso ya es distinto. Pero es indudable que todo lenguaje supone unos signos de comunicación que entiendan las dos partes. Claro, el público va siempre detrás.

I. O.—Esta vez parece que va muy detrás.

M. C.—Esta vez va muy detrás porque los compositores han ido muy delante. A lo mejor resulta que cuando pasen unos cuantos años estamos un poco más igualados. De hecho, el público está mucho más avanzado que antes. Yo recuerdo cuando yo tenía 15 ó 16 años y estudiaba en el Conservatorio, que ni Debussy ni Ravel se podían tocar en Sevilla porque la gente se escandalizaba. Cuando la Sociedad de Conciertos programaba los *Preludios* de Debussy por algún pianista, el público decía... "¡qué cosa más fea!"... yo lo recuerdo perfectamente. Por eso no me atrevo a decir: "esto va a pasar...", no, no lo sé. Quizá una de mis tragedias o de mis ventajas es que siempre me ha gustado toda la música. Donde hay algo dicho con la tendencia que sea, a mí me interesa. Yo oigo la música de Cristóbal Halffter y me interesa mucho, creo que tiene obras magníficas y no tiene nada que ver con lo que hago yo.

I. O.—¿Tiene muchas creaciones?

M. C.—Pues entre grandes y pequeñas voy por las 140, no está mal...

I. O.—¿Hablamos de sus obras, de su evolución?

M. C.—Bien, si te parece vamos a repasar un poco las etapas y vamos a citar las más significativas.

Como ya hemos comentado, empiezo a hacer una música de tipo nacionalista. Quizá el ejemplo más claro y típico sea la *Sonatina para piano*. No es ni Turina, ni Albéniz, ni Rodrigo, pero está todo flotando un poco, qué duda cabe.

Después yo siempre cito una obra que fue con la que gané el Premio Nacional de Música en el año 1959. Antes había que presentar una obra, y como aquel era el año del centenario de Albéniz, el concurso pedía una obra para piano dedicada, o sea, que tuviera algo que ver con este compositor. Entonces yo utilicé el tema de *El Puerto* de la *Suite Iberia*, e hice una obra que se llamaba *Preludio, diferencias y toccata*, está editada.

Esta obra significa un paso adelante en mi carrera fundamentalmente por dos cosas. Primero, porque utilicé un tema de raíz popular como base de toda la obra. Como sabes, el tema de *El Puerto* es en realidad un tanguillo de Cádiz. Y segundo porque el tratamiento que hago en esta obra, desde el punto de vista armónico y rítmico, está ya muy lejos de la *Sonatina*, el lenguaje es mucho más avanzado. Llamó bastante la atención y gustó mucho. Quizá porque era un tratamiento del tema popular, pero con otro enfoque muy distinto.

Después entro en un período en el que me voy separando, con obras como *Sonata para violín y piano*, donde utilicé un lenguaje que se acerca un poco a Bartok o a Strawinsky. Esta podría ser mi segunda etapa, con obras como el *Segundo concierto para piano y orquesta* (el primero pertenece a mi primera época)..., una *Sinfonía*, que estrenó la Orquesta de RTV en Madrid, el año 1969..., muchas obras para coro, para cuarteto, entre las que hay que destacar las *Cuatro invenciones para cuarteto de cuerda*..., esta fue una de mis primeras obras más experimentales desde el punto de vista rítmico, con planteamientos muy distintos.

En esta etapa es quizá Bartok el músico que más me influyó. Muchas veces me han dicho... "sí, pero no tiene nada que ver"..., claro que no tiene nada que ver, y, sin embargo, ahí está..., como la música de Haydn o de Mozart está presente en la de Beethoven..., es lo normal, hay una evolución, el músico que diga que no tiene unos antecedentes es mentira..., nadie ha salido de la nada. Nos hemos formado oyendo música, incorporando cosas. Eso es algo que tenemos que decir.

Después 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 puede ser la *Suite del regreso para cuarteto de cuerda y soprano*, el *Quinteto con guitarra...*, la *Sonata para violonchelo y piano...*, donde utilizo una serie. Pero lo 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 a 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.

En las últimas obras hay un poco de todo. Si quieres que te diga, mi posición, digamos, espiritual interna hoy, a estas alturas, es de una gran libertad. Estoy muy contento de hacer la música que me ha gustado hacer, sabiendo los riesgos que corría y que he corrido de hecho. Si al final de mi vida han quedado dos o tres obras..., pues bien, ha valido la pena. Al fin y al cabo, yo he hecho música porque era mi manera de expresarme, porque lo necesitaba y lo sigo necesitando. Yo le digo muchas veces a mis alumnos: "haced la música que os guste", porque ya la vida tiene bastante de engaño, de falsedad y de trampa, para que encima, en lo que uno hace con más entrega y con más ilusión, también vaya uno a estar engañando o engañándose. Porque lo hay, no cabe duda.

I. O.—¿Quizá por eso lo rechace el público?

M. C.—Yo creo que sí. Siempre me acuerdo de aquella frase de Falla que dice algo así: "Cuando hagas música procura divertirte tú mismo y será la única posibilidad de que diviertas a los demás".

Yo creo que nunca se ha escrito más música como ahora, y creo también que se ha hecho música un poco para llamar la atención. Algunos hablan de "insinceridad"..., yo no sé si la gente es sincera o no, lo cierto es que a veces se ha escrito un poco para asombrar y, ¿qué ha pasado?, pues que al cabo de los 15 ó 20 años ya no asombra, porque cuando se repite y se repite, te suena todo igual, no hay nada nuevo.

Esto quizá sea la explicación de por qué las generaciones nuevas vuelven a buscar el camino de la melodía, el camino de la forma.

I. O.—En sus obras se observa una evolución muy coherente de los temas que se plantean.

M. C.—Sí, porque yo pienso que la música, como todo, debe tener una construcción. Debe tener un equilibrio. El disparate existe y ha existido siempre y la sorpresa por el disparate es un recurso bastante antiguo. Para mí, por ejemplo, el elaborar el motivo sigue siendo un factor importante, lo hicieron Mozart, Beethoven, Strawinsky... Alguien ha dicho que el factor memoria en la música es muy importante, y yo lo creo así, si no se pudiera recordar lo que apareció antes, sea un tema, un motivo, una armonía..., no habría discurso. Este discurso, que yo considero como una conversación, y que debe tener una explicación musical, es lo que da coherencia a una obra.

I. O.—¿Podría ser el especial interés por el planteamiento estructural la principal característica de la música de Manuel Castillo?

M. C.—Realmente lo he intentado, es algo que he tenido presente siempre, incluso en las obras que podrían ser menos formales, más cercanas a la improvisación. Para mí ha sido importante.

I. O.—¿Y la nueva tímbrica, los sintetizadores, la electrónica...?

M. C.—Yo creo que ese es un mundo muy interesante, muy apasionado, no tengo nada que objetar. Qué duda cabe que un piano Steinway, como el que está aquí al lado, no tiene nada que ver con un clavecín. Si la música se hubiese quedado siempre estancada en los mismos instrumentos, no habría evolucionado. En este sentido, la técnica de hoy, como la electrónica, la informática, etc., son elementos incorporables al arte. Yo no lo dudo. Lo que sí creo es que, como todo, al principio son balbuceos y búsquedas. Hay mucho de experimentación que a la larga irá decantando e irá dejando lo que realmente tiene un valor, que para mí en el arte es muy importante: un valor humano. Yo siempre repito que la música es un arte de hombres hecho para hombres. Esto condiciona muchas cosas.

Pero sinceramente pienso que el lenguaje de la música electroacústica, es apasionante, yo no he tenido aún ocasión de entrar porque los medios no han estado a mi alcance, ya sabes que en Sevilla no hay nada y en España realmente se está empezando. Cuando mis alumnos me preguntan yo les animo a hacer cursos de electrónica, incluso he visto obras que me han parecido muy interesantes. Sin duda es un gran futuro a tener en cuenta.

Ahora bien, creo que nunca debe deshumanizarse el arte. Es el artista quien debe dominar y utilizar estos medios. Ya se han hecho fugas (por ejemplo) programadas con un ordenador, y no hay problema..., pero yo pienso que es una producción fría. Realmente, por mucho que evolucione la técnica, el hombre siempre tendrá unos valores, llamémosle como queramos, espirituales, anímicos..., me da igual..., algo, que distingue al hombre y que

está presente en todo lo que él hace. Si él domina ese medio nuevo para hacerlo suyo, como hombre, me parece válido, pero si el medio domina al hombre, malo, malo, pienso yo.

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". Yo estoy convencido de que muchos se refugian en esas técnicas porque no tienen una formación sólida, beneficiándose del desconocimiento general. Esto pasa en literatura, en pintura..., está claro que Picasso ha quedado, pero, ¿cuántos pseudo-cubistas había que después se ha demostrado que no sabían dibujar? En música es exactamente igual, o al menos yo lo creo así. Te puedo citar ejemplos como Penderecky..., o el mismo Cristóbal Halffter, que hacen música muy de vanguardia, pero siempre está presente una sólida formación musical.

Para colmo hoy se da el caso curioso de que está de moda "hacer música clásica", y muchos, no quiero citar nombres, se apuntan a esa moda, fracasando rápidamente; por la limitación que supone el desconocimiento de un soporte fundamental. Eso se nota enseguida. En cuanto lo sacas del "barullo", no queda nada.

I. O.—¿Puede comentarnos en qué está trabajando ahora?

M. C.—Ahora mismo concretamente estoy haciendo una *Cantata* que me ha encargado la Universidad de Málaga, con motivo de la celebración del 5.º centenario de la Reconquista de la ciudad, que tuvo lugar el año pasado. Posiblemente se estrenará durante la próxima primavera.

Esta obra está un poco condicionada por el ambiente de la época, ya que me han dado un texto narrativo sobre lo que fue la Reconquista de Málaga. Y..., vuelvo a lo de siempre. He hecho una obra bastante modal, acercándome a las músicas de la época. Como te decía, escribo con una gran libertad. Además, cada vez me importa menos la crítica o el aplauso..., sinceramente, desde el punto de vista humano..., no digo que "paso", porque no sería verdad tampoco..., cuando se estrena una obra me gusta que tenga éxito (y el que diga lo contrario, miente). Pero ya he llegado a un tope de edad, en la que no estoy preocupado por el éxito inmediato y porque digan que soy más avanzado que nadie..., no me ha preocupado cuando tenía veinte años, ahora me preocupa menos.

Mi lenguaje actual es un poco de síntesis de toda mi música, al fin y al cabo son ciento y pico de obras. Yo lo noto, y no lo hago premeditadamente, pero creo que es así, si sigue habiendo algo nuevo..., no lo sé, quizá no sea yo el que tenga que decirlo. A veces me preocupa, estoy entrando en una etapa

de madurez o de vejez..., pero escribo espontáneamente y cuando termino una obra, entonces me doy cuenta.

I. O.—¿Qué otros encargos tiene?

M. C.—En este momento, acabo de terminar uno de otra índole muy distinta, como es la **Música oficial para la Expo-92**. Lo he entregado hace unos cinco días.

Es una música funcional. La mayor dificultad era hacerla fácil, pero no facilona. Desde el principio rehuí la tentación de hacer una música pegadiza, porque pienso que la Expo-92 no debe ser una "Feria de Abril en grande"..., debe ser otra cosa. Creo que he hecho una música digna, posiblemente discutida, porque habrá quien diga que es muy seria.

La obra en sí tiene un problema interno derivado del propio encargo. En principio me dijeron que hiciera una música para añadirle un texto, una especie de himno (cosa anómala, porque lo normal es hacer primero el texto y después la música). Así, tuve que hacer una música pensando que iba a ser cantada. Y al final, la organización de la Expo ha decidido que no habrá texto, que será música pura. He hecho una versión divulgativa para piano, otra para gran orquesta sinfónica y otra, funcional, para banda.

Tiene tres partes. Una introducción de fanfarria, sólo con metales y percusión, como una llamada, que puede ser utilizada para ciertos momentos. Después hay una especie de estribillo, una estrofa central y una repetición del estribillo.

La he hecho con mucha ilusión.

I. O.—¿Se hacen suficientes encargos?

M. C.—Pues sí, y no lo digo sólo por mí, que me hacen muchos. Hoy los compositores jóvenes tienen muchos medios que nosotros no teníamos. Hay Fundaciones, como el **Centro de difusión para la música contemporánea**, que dirige Tomás Marco, que está haciendo muchos encargos a compositores jóvenes. Hay muchos concursos, más que nunca, y con premios muy importantes. Y creo que contamos con una generación importante de compositores jóvenes, todavía no muy conocidos.

I. O.—¿En Andalucía?

M. C.—Concretamente en Andalucía. Por mi clase han pasado músicos buenos, Te cito, por ejemplo, a González Pastor, que ahora está dando composición en Córdoba, y que ganó un año el premio Joaquín Turina. Este es un chico que no es muy conocido, pero que ya tiene una obra importante.

En Sevilla tenemos a Antonio Flores, que terminó conmigo la carrera el curso pasado y ha sacado la auxiliaría de Armonía en el Conservatorio de aquí. Escribe muy bien, ya ha ganado premios nacionales e incluso le han estrenado varias obras en Madrid. Este año fue seleccionado para una serie de obras que escogió la Orquesta Nacional.

I. O.—¿Se podría hablar de "escuela andaluza"?

M. C.—Sí, en el sentido de que hay un grupo de andaluces haciendo música, pero no en el estilo. Por las circunstancias actuales, casi todos han sido alumnos míos y sin embargo estoy muy contento de que ninguno haga una música como la mía. Yo tengo un poco la culpa, premeditada, porque yo creo que el profesor que intenta que sus alumnos sean una copia..., mal enseña, y eso pasa mucho en la enseñanza.

El profesor debe estimular los valores personales del alumno, y sacarlos. Antes te he citado a dos y la música que hacen no se parece nada ni entre ellos ni con respecto a la mía. Por supuesto, más avanzados que yo, cosa que me encanta, porque me deja a mí la tranquilidad de conciencia de que no los freno. Este chico..., Flores, está haciendo una música muy de vanguardia, pero bien construida, bien hecha y está teniendo bastante éxito.

I. O.—¿El panorama es de esperanza?

M. C.—Para mí sí, lo que ocurre es que ante todo, hay que establecer y asegurar una estructura que permita valorar y desarrollarse la música de nuestro tiempo.

En la época de Beethoven o de Chopin, la música que se tocaba era la de Beethoven o la de Chopin, también se tocaba a Bach, pero menos, bueno tan menos que casi se olvidó. Hoy no es así. Tú miras la programación de las orquestas más importantes de España, la de los pianistas, la de los cantantes..., y en un 90% el repertorio es el de siempre, y ni siquiera se llega al 10% de música contemporánea.

I. O.—¿Cómo se podría empezar a cambiar esa situación?

M. C.—Pues hay razones de tipo económico. Las orquestas y los instrumentistas quieren ante todo llenar los teatros y el público va a lo que conoce, en este sentido está deseducado. Tiene que haber una serie de superestructuras que ayuden, desde el ámbito oficial, hasta niveles particulares. Concretamente en Andalucía acabamos de fundar la **Asociación de compositores sinfónicos andaluces**, en estos días se han aprobado los estatutos. Yo creo que hacen falta entidades así. ¿Qué pretendemos...?, pues que se organicen conciertos de compositores andaluces contemporáneos.

Que se puedan editar y grabar esas obras, lo que es fundamental para su difusión. En fin, que se den estímulos a las orquestas y a los intérpretes.

Hay países que lo hacen muy bien. Yo conozco el caso de Alemania, donde se lleva a cabo una experiencia: cuando una orquesta alemana programa una obra de un compositor alemán contemporáneo, el Estado paga el "cachet" del solista que interviene en el concierto, independientemente de lo que éste interprete. El hecho de incluir una obra contemporánea supone un estímulo y una ayuda. Por lo visto, ha tenido un éxito tremendo, por la magnífica respuesta por parte del público.

Por otro lado, yo le temo mucho a las "Semanas de Música Contemporánea", por ponerte un ejemplo, se celebran en todo el mundo y está bien, pero los conciertos siguen estando casi vacíos porque en general se rehuye esta música. Yo creo que lo interesante y lo bueno para el compositor contemporáneo es que su música figure en los programas ordinarios y se vaya integrando en los repertorios. Que no se haga como algo aparte.

I. O.—Sería interesante difundir esta Asociación entre el mundo universitario y dar a conocer sus trabajos.

M. C.—Claro, porque además la receptividad de los jóvenes de ahora es más grande que nunca. En los conciertos que se celebran en Sevilla hay un porcentaje muy importante de gente joven, cosa que antes era impensable.

I. O.—Y cada vez más el público quiere saber lo que escucha.

M. C.—Sí, hay mucho que hacer. Una experiencia extraordinaria fueron los conciertos escolares, no sé por qué se han dejado de subvencionar. Es una pena porque estaba dando unos frutos magníficos. Esto lo empecé yo en el Conservatorio, cuando era director. Era la primera vez que se hacía en Sevilla y el resultado ha sido impresionante. De hecho, muchos aficionados actuales se iniciaron en estos conciertos. La Universidad es un mundo ideal para eso, precisamente por las inquietudes intelectuales del universitario. Muchos no han oído nunca la música de sus contemporáneos, lo que me parece lamentable.

Además, está esa confusión tan terrible con la música pop y rock. Hay quien cree que esa es la música de hoy. Se ha llegado a decir (lo que a mí me parece un disparate), que si Schubert viviera hoy sería uno de los "Beatles"..., eso es una barbaridad. Yo no tengo nada en contra de ellos, pero hay un confusionismo general.

Cuando vemos por TV. los recitales con esas multitudes, sabemos que responden a una explicación social extramusical totalmente. Se trata de un

fenómeno que utiliza a la música sólo como un soporte, pero que tiene unas connotaciones muy distintas. Querer confundir diciendo: "Esta es la música del siglo XX, como la de Beethoven era de su época", no y no, hoy se está haciendo música contemporánea muy buena, y no tiene nada que ver con todo eso. Música para divertirse o para bailar, la ha habido siempre, polkas, mazurkas..., no hay nada en contra, pero siempre era paralela a otra de características muy distintas. Strauss estaba haciendo sus valsos y Brahms sus sinfonías. A la larga Strauss ha quedado en su sitio y Brahms en el suyo. Hoy hay una confusión muy grande en este sentido.

I. O.—Bien, esperemos contar muy pronto con los frutos de esta Asociación, para clarificar posturas y difundir la labor de unos compositores mal conocidos o sencillamente ignorados.

Manuel Castillo, confiamos en seguir charlando con usted en otra ocasión. Muchas gracias.

Sevilla, septiembre de 1988.