

UN EJEMPLO DE PERFECCIÓN Y COMPLEJIDAD EN LA ADAPTACIÓN DE LAS FORMAS CLÁSICAS AL SIGLO XX: LA SONATA PARA PIANO (1972) DE MANUEL CASTILLO

Elisa Pulla Escobar

Resumen:

La estructura fue siempre considerada por el compositor sevillano Manuel Castillo (1930-2005) como un elemento fundamental en sus obras ya que sostenía que dotaba a éstas de coherencia y comprensibilidad. Quizá por ello una parte importante de su producción presenta títulos que remiten a modelos formales preestablecidos como son la sonata, el concierto, la sinfonía o la suite.

A partir de aquí surgen las preguntas: ¿Hasta qué punto la elección de un modelo tradicional condiciona el contenido musical en las obras de Castillo? ¿Es este contenido, a su vez, “tradicional”, o utiliza elementos propios del siglo XX? y, en este último caso, ¿Cómo se conjugan en su obra ambos? El presente artículo busca responder a estas preguntas a través del análisis de la única sonata para piano que el compositor escribió y que, además, es la obra con la que culmina la segunda de sus etapas creativas.

Con el fin de poder aportar claves para la comprensión del lenguaje pianístico utilizado por Castillo, de cómo éste se adapta al modelo tradicional y de su evolución hasta la composición de esta sonata, se abordarán también brevemente tanto la relación del compositor con la tradición como las dos sonatinas (1949 y 1963) que Castillo compuso con anterioridad a su Sonata para piano de 1972.

Palabras clave: Manuel Castillo, Generación 51, Música española del s. XX, Sonata para piano, Sonata s. XX, Sonatina.

LA TRADICIÓN EN LA OBRA Y EN LA ESTÉTICA DE CASTILLO

Prácticamente un tercio del total de las obras de Manuel Castillo presentan títulos que remiten a modelos formales tradicionales bien sean estos clásicos –sonatas, conciertos, etc.– o bien renacentistas y barrocos –tientos, diferencias, glosas, suites,

etc.—¹. Ello puede ser visto como consecuencia de su formación “clásica” e incluso también podría llevarnos a catalogarlo como un compositor “conservador”. Pero si analizamos más profundamente su estética y sus composiciones, la abundancia de este tipo de títulos parece responder fundamentalmente a la importancia que el compositor daba a la estructura. La música, afirmó Castillo, “debe tener una construcción” –visible, entre otras cosas, en la elaboración de los motivos y en su inserción en los diferentes momentos del discurso musical– que le dé coherencia y facilite su comprensibilidad². De hecho, y según García del Busto, los títulos tradicionales en la obra de Castillo no suponen “estancamientos ni nostalgias” sino que son muestras de claridad y “sinceridad” y permiten conocer los “criterios de ordenación” adoptados por el autor³.

Como la mayoría de los compositores españoles de su generación, Manuel Castillo tuvo una formación basada en el conocimiento de las formas y en la práctica de los procedimientos tradicionales de la armonía y el contrapunto. Una formación que, debido a la brutal ruptura que había supuesto la Guerra Civil en España y al consiguiente aislamiento posterior que sufrió el país, era ajena tanto a los logros de la generación precedente como a la música contemporánea europea. De hecho, a la generación de Castillo le corresponde, en palabras de Tomás Marco, “la conquista del tiempo perdido”⁴ o, en las de Casares, “tender un puente entre los intentos renovadores de la época republicana [...] y el caos posterior de la guerra”⁵.

Sin embargo, mientras que algunos de sus coetáneos buscaron recuperar dicho tiempo perdido a base de “quemar” etapas lo más rápidamente posible⁶, Castillo, cuya personalidad era poco dada a los extremismos, nunca renegó de la tradición y siempre defendió el peso de la misma en su música sin que ello implicara en absoluto una postura conservadora. La importancia que el compositor daba a la tradición queda

¹ Se toma como referencia el catálogo que aparece en MARCO, Tomás. *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003, pp. 109-118.

² Castillo entrevistado en OSUNA LUCENA, Isabel. “Una conversación con Manuel Castillo: Estética y Actualidad”. *Laboratorio de arte, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, 1988, p. 253.

³ GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Nuestra música. Compositores españoles en la madurez de los cincuenta”. *Ritmo*, nº 496 (noviembre de 1979).

⁴ MARCO, Tomás. *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 209.

⁵ CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1980, p.26.

⁶ Castillo citado en PAVÓN, Juan Luis. “Manuel Castillo, La sinfonía sevillana sin castañuelas”. *ABC de Sevilla*, 24 de febrero de 1993, pp. 56-57.

patente no solo por su interés en la música del pasado sino también por su rechazo a comenzar desde cero. De hecho, Castillo buscó evolucionar a partir de unas constantes formales, armónicas o texturales y mantuvo una concepción de la tonalidad según la cual ésta –entendida con libertad– no era algo del pasado y seguiría siendo válida en el futuro⁷.

La formación de Castillo como compositor le había venido a través de Norberto Almandoz (1893-1970), Conrado del Campo (1878-1953) y Nadia Boulanger (1887-1979). Aunque fue al primero de ellos a quien siempre mostró mayor reconocimiento tanto por sus dotes de improvisador y pedagogo como por su dominio de la música europea de principios del siglo XX (Ravel, Debussy o Stravinsky)⁸, fue en París, con Nadia Boulanger, con quien pudo profundizar en el conocimiento de Stravinsky y familiarizarse con la música de quien sería, junto a J.S.Bach, su mayor referente reconocido en la época de la composición de la *Sonata para piano*: Béla Bartók⁹. Por otra parte, Castillo no era en absoluto ajeno a Falla, quien había sido –junto con Ernesto Halffter– un personaje decisivo en la apertura de Sevilla hacia las vanguardias antes de la Guerra Civil y que además era, junto con Turina y Rodrigo, uno de los músicos más valorados en la España de la época siendo su música, por tanto, ampliamente interpretada.

La relación de Castillo con la tradición y con el Neoclasicismo (una corriente que, en la época de Castillo, bien podría ser ya considerada como “tradicional”) salta, por tanto, a la vista, y no se limita a la adopción de títulos tradicionales para sus obras. Sin embargo, el antiromanticismo, la objetividad y la ironía que caracterizan a mucha de la música compuesta bajo los presupuestos neoclásicos están casi totalmente ausentes en estas obras y Castillo no sólo no rechazó el romanticismo sino que siempre manifestó su

⁷ Castillo citado en OSUNA LUCENA. “Una conversación con Manuel Castillo...”, op. cit., p.253.

⁸ De él llegó a decir: “Cuantos pudimos oírle improvisar en el grandioso instrumento de la catedral o tuvimos la suerte de recibir sus enseñanzas, estamos convencidos de que España ha tenido pocos músicos de su formación y talento” (en CASTILLO, Manuel. *Primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1976).

⁹ Castillo define sus cuatro épocas compositivas en OSUNA LUCENA. “Una conversación con Manuel Castillo...”, op. cit., p. 252. La primera abarcaría hasta 1958 y en ella la influencia principal sería el nacionalismo, la segunda iría de 1959 a 1972 y sería una época en la que la influencia de Bartók se hace más presente, la tercera se caracterizaría por la utilización de un dodecafonismo poco riguroso y, finalmente, una cuarta y última época, en el que se impondría una mayor libertad de procedimientos.

alineamiento con la idea romántica de que la música es un vehículo privilegiado para la expresión de la interioridad¹⁰. Una postura que propició que los sellos de “moderado” o “conservador” le acompañaran durante gran parte de su vida, y eso a pesar de su aversión declarada a ser encasillado y a su constante reivindicación de independencia¹¹. Precisamente esta última cualidad, junto con la capacidad de evolución personal y el eclecticismo, es lo que más se repite en la actualidad a la hora de hablar del compositor como ocurre en el caso, por ejemplo, de Marta Cureses, quien afirma que las obras de Castillo obedecen a “un espíritu de exigencia interior independiente”¹².

CASTILLO Y LA SONATA PARA PIANO

El catálogo de obras de Castillo contiene un total de cinco sonatas de las que sólo una, la de 1972, es para piano¹³. No obstante, hay otras dos obras para piano que pertenecen al mismo género: la *Sonatina* de 1949 y la *Sonatina-Estudio* de 1963. La primera de ellas es la obra más famosa de Castillo (a pesar de ser una obra muy temprana) y gracias a ella el compositor se dio a conocer. La segunda es una pieza en un único movimiento que sigue la estructura de la llamada “forma sonata” o, lo que es lo mismo, la forma característica del *Allegro* de sonata.

Resulta inevitable pensar que el componer sonatas en el siglo XX es una forma de mirar hacia atrás, una referencia a la tradición estética y formal de épocas anteriores reflejo de un interés por el pasado del que, por otra parte, pocos compositores se libran. Pero la sonata, a comienzos del siglo XX, y según Schmidt-Beste, había demostrado ser lo suficientemente flexible como para adaptarse a los diferentes estilos. Barroca por

¹⁰ ROMERO, Justo. “Manuel Castillo. La luz de un compositor”. *Guadalquivir, Revista de la Compañía Sevillana de Electricidad*, nº 22 (segundo semestre de 1993), pp. 46-52.

¹¹ Cristóbal Halffter lo clasificó como “conservador” (GÓMEZ REDONDO, Ramón. “Jornadas musicales en el curso ‘Las artes en la sociedad española del siglo XX’”. *ABC*, 12 de julio de 1967, p. 69.) y Marco lo encuadró, inicialmente, dentro de los “moderados” (MARCO. *Historia de la música española*, op. cit., p. 209.).

¹² CURESES, Marta: “Repentización impresionista en la obra de Manuel Castillo: los sonidos del Sur”, en CARAMÉS, J. L.; ESCOBEDO, C.; BUENO, J. L. (Eds.): *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos*. Actas del V Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1998, pp. 317- 334.

¹³ El resto son para violín y piano (1962), órgano y cuerda (1969), violonchelo y piano (1974) y guitarra (1986).

nacimiento, referente formal del Clasicismo y superviviente a la necesidad de libertad del Romanticismo, la sonata del siglo XX adopta diferentes caminos: el regreso al modelo de sonata clásica o barroca; el uso del término en su significado original – *suonare* (sonar)– sin vinculación formal alguna; la aproximación ecléctica y posmoderna en la que coexisten elementos tradicionales y contemporáneos; o la continuación de la tradición romántica con características cíclicas y difuminación de los límites entre los distintos movimientos¹⁴. Son estos dos últimos modelos los que utilizará Castillo a la hora de aproximarse a la forma.

Las sonatinas para piano de Castillo

La primera de las sonatinas de Castillo data de 1949, cuando el compositor apenas tenía diecinueve años. Pertenece a una primera etapa considerada por él mismo como nacionalista¹⁵ y presenta la estructura característica de este tipo de composiciones: tres movimientos de *tempos* rápido-lento-rápido. El *Allegretto* inicial, responde a la “forma sonata”, el segundo movimiento, *Adagio*, presenta una forma lied ternaria A B A' y el tercero, *Finale-Vivace*, es un rondó de estructura A B A C A B A. Se trata de una obra en la que la continuidad rítmica, los ostinatos, los ecos, las repeticiones y el color modal articulan el conjunto¹⁶. La melodía está formada por el encadenamiento de motivos breves típicamente agrupados en frases regulares de ocho compases. A la unidad general del conjunto contribuye también la relación temática existente entre movimientos, concretamente entre el segundo grupo temático del primer movimiento y la sección intermedia del segundo¹⁷. Un recurso que será también utilizado, con mayor profusión, en la Sonata de 1972.

En la *Sonatina* el uso del modo frigio, la elección de la tónica en Mi o la aparición del ritmo de guajira y la cadencia andaluza¹⁸, remiten al nacionalismo

¹⁴ SCHMIDT-BESTE, Thomas: *The sonata*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 157.

¹⁵ OSUNA LUCENA: “Una conversación con Manuel Castillo...”, op. cit., p. 252.

¹⁶ La obra fue publicada en Madrid, por Grafispania, en edición del autor (el año de edición no aparece en la misma).

¹⁷ Cc. 9-20 y 17-28 respectivamente.

¹⁸ Cc. 1-4 o 25-26, 130-133 y cc.136-137 respectivamente.

andaluz. Pero el frigio no es el único modo que aparece a lo largo de la obra: también lo hacen el dórico y el mixolidio¹⁹ creando sonoridades modales que coexisten con la tonalidad de Mi Mayor y generando una característica ambigüedad modal-tonal. La frecuente elisión del tercer grado o el uso de armonías no siempre funcionales, contribuyen igualmente a debilitar el sentido tonal de la pieza. Finalmente, a todo ello se añaden características de la música francesa –como el típico ritmo anapéstico del primer grupo temático– o del impresionismo –como la utilización de la escala hexátona al final del primer movimiento–.

En cuanto a la Sonatina-Estudio, ésta presenta características similares al primer movimiento de la *Sonatina*, al menos en cuanto a fraseo, rítmica y elección de Mi como tónica (aunque en este caso se trate de Mi menor) y sigue siendo una obra tonal aunque en ella el movimiento armónico conduce por caminos menos evidentes, como puede verse en la transición del primer grupo temático al segundo realizada mediante una progresión descendente por terceras menores que conduce desde La menor a Do mayor pasando por Fa# mayor y Mib mayor. El título de *Sonatina-Estudio* parece corresponder al “guiño” que se hace en ella a los ejercicios pianísticos incorporando no sólo escalas sino, ya en la recapitulación, el giro característico del primer ejercicio del conocido método Hanon para piano²⁰. Ésta es una de las pocas ocasiones en las que se ha encontrado, en una obra de Castillo, un elemento “prestado” y descontextualizado cuya utilización remite a la característica ironía típica de parte de la música neoclásica.

SONATA PARA PIANO (1972)

Castillo escribió su única sonata para piano en 1972, en una época que el propio autor califica como su “segunda etapa” y en la que afirma haberse visto influido especialmente, como se ha dicho, por la música de Béla Bartók²¹. Se trata de una obra que no responde “a ninguna relación serial y mucho menos tonal”, escrita sin compás, y

¹⁹ Cc. 13-16 (segundo movimiento) y cc. 45-46 (primer movimiento) respectivamente.

²⁰ HANON, Charles-Louis. *El pianista virtuoso en sesenta ejercicios*. Madrid: Real Musical, 2006, cc. 42-43.

²¹ La obra fue publicada por Real Musical en 1977.

concebida, según lo confirmó el propio Castillo, en cuatro partes que se suceden sin interrupción. La primera de ellas es “una breve introducción” que se utiliza para presentar gran parte del material motivico de la obra, mientras que las tres restantes corresponden a los movimientos de una sonata clásica y aparecen delimitadas en la partitura mediante líneas divisorias discontinuas y cambios de tempo²². Las tres partes principales presentan una duración prácticamente idéntica (en torno a los cinco minutos cada una), siendo la duración de la parte inicial inferior a un minuto²³.

El hecho de que los movimientos de la *Sonata para piano* de Castillo se presenten sin interrupción es una característica musical que, si bien no es la más frecuente en este género, tampoco es del todo inhabitual y encuentra sus primeras realizaciones a partir de la segunda mitad del siglo XIX (aunque la práctica de enlazar movimientos entre sí es anterior)²⁴. Lo cierto es que hay que esperar al siglo XX para ver multiplicarse los ejemplos de sonatas en las que no sólo se enlazan movimientos individuales sino que, como ocurre con la obra de Castillo, todos ellos forman un continuo²⁵.

Los comentarios que Castillo hizo de su obra aclaran el concepto que el compositor tenía del género y aportan información acerca de la relación de ésta con el mismo. Partiendo de la base de su consideración de la Sonata como una estructura “tan fija como flexible” capaz de trascender su “primitiva servidumbre tonal”²⁶, se entiende que el factor determinante para la utilización de esta denominación en su obra sea, precisamente, la estructura, y no sus posibles relaciones tonales internas. Algo lógico debido a la concepción no tonal de la misma. En lo que se refiere a los tempos

²² La descripción que el propio Castillo hace de su Sonata confirma esta estructura y justifica el que se pueda hablar en ella de “introducción” (para la primera parte) y “movimientos” (para las tres restantes). CASTILLO, Manuel: “Sonata para piano (1972)”. En libreto del CD interpretado por Ana Guijarro: *Manuel Castillo. Obras para piano (1949-1992)*. Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Centro de Documentación de la Música de Andalucía, Almagro, 1996, p. 15.

²³ La duración exacta, tomada de la grabación realizada por Ana Guijarro es de 51’’, 4’ 39’’, 4’ 52’’ y 4’ 50’’ respectivamente,

²⁴ Un ejemplo temprano en la Sonata K. 454 de Mozart. La práctica se vuelve más habitual en las sonatas de Beethoven –como ocurre, por ejemplo, en la n° 23, op. 57, “Apasionata”, donde el segundo y el tercer movimiento se suceden ininterrumpidamente–.

²⁵ Entre los ejemplos que se podrían citar están las sonatas Op. 64, n° 7 y Op. 68, n° 9 de Skryabin o la Op. 28, n° 3 de Prokofiev.

²⁶ CASTILLO, Manuel: “Sonata para piano (1972)” en Manuel Castillo. *Obras para piano (1949-1992)*, [CD], op. cit, p. 15.

utilizados, los tres movimientos mantienen la sucesión convencional de rápido-lento-rápido, en tanto que la introducción es lenta (véase un esquema completo de la estructura de la Sonata en TABLA 1) .

Introducción

La decisión de Castillo de comenzar su Sonata con una introducción, así como la función que da a la misma, también encuentra sus antecedentes en obras anteriores, siendo de nuevo Beethoven el referente ya que, aunque no fue él el primero en utilizarlas, sí fue el pionero a la hora de anticipar en ellas parte del material motivico, recurso utilizado en la *Sonata* de Castillo²⁷. En el caso de éste último, sin embargo, el carácter marcadamente estático de la introducción de su sonata constituye una diferencia importante respecto a las introducciones beethovenianas. Por otra parte, dicha anticipación de materiales, junto con el testimonio del autor acerca de cómo, en el último movimiento, se introduce la “reaparición transformada” del segundo grupo temático²⁸, permite hablar de procedimientos cíclicos a la hora de analizar esta obra.

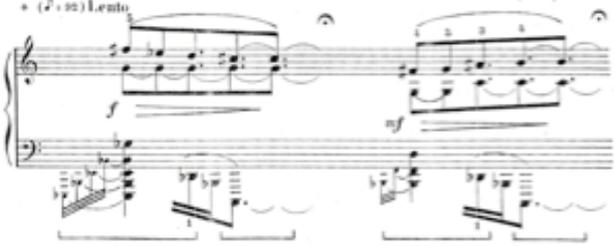
Son cuatro los elementos que se anticipan en esta introducción. Tres de ellos, X, Y y Z, son breves células motivicas que serán recurrentes, respectivamente, en cada uno de los tres movimientos que siguen, mientras que el cuarto, el MOTIVO A (s.1) es el elemento con que se inicia el primer grupo temático del primero de los movimientos²⁹.

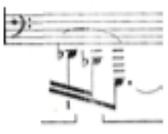
²⁷ Beethoven utiliza el recurso de la introducción en las sonatas op. 13, nº 8, “Patética” y op. 81, nº 26, “Los Adioses”

²⁸ CASTILLO, Manuel: “Sonata para piano (1972)” en libreto del CD interpretado por Ana Guijarro: Manuel Castillo. Obras para piano (1949-1992), op. cit., p. 15.

²⁹ Puesto que la obra carece de compás y líneas divisorias, las referencias a la misma se harán por el número de sistema (s.) al que se añadirá, en su caso, el de semicorchea/as dentro del mismo (Ej.: s.1.6 se refiere a la sexta semicorchea del primer sistema) .

* (♩ = 120) *Lento* (1972)

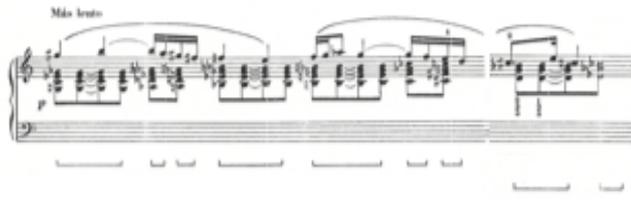
a (s.1)


x (s.1)

y (s.2)

z (s.2)


b1 (s. 4,15)

b2 (s. 5, 14)

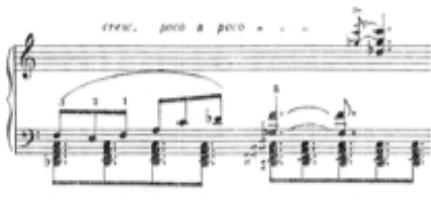

c (s. 12)


d1 (s. 19)

d2 (s. 20)


e (s. 57)

f (s. 61,12)


g (s. 90)


Ejemplo1. Castillo - Sonata para piano - Material motivico

La relación entre el orden de aparición de las células motivicas en esta introducción y el movimiento en que luego dominará cada una de ellas es inversa. Así, mientras que la CÉLULA X (s. 1.5) articula el tercer movimiento, la CÉLULA Y (s. 2) caracteriza al segundo y la CÉLULA Z (s. 3.11) constituye la base del primero (para una relación completa de las células y motivos véase EJEMPLO 1). Dichas células aportan estabilidad y contribuyen a establecer una serie de centros o “polos” con los que se suple la función de tónica y en torno a los cuales se construye el discurso musical. Dichos polos son Mib, Fa# y Do y se definen gracias a la insistencia reiterada sobre los mismos, así como por su ubicación en lugares relevantes del discurso musical: extremos inicial o final, agudo o grave, de las diferentes frases o secciones³⁰.

Así, el MOTIVO A se inicia con un arpeggio sobre Mib en el que coexisten su tercera mayor y menor (Solb y Sol) y que da paso a dos tetracordos – descendente el uno, ascendente el otro– de composición diversa, ambos con inicio en Fa# (sonido con el que concluye la introducción y que sirve de enlace al primer movimiento)³¹. Las células X e Y comparten idéntica séptima menor descendente con final en Do y la CÉLULA Z, con la que finaliza la introducción, consiste en un arpeggio sobre Do similar, en su composición, al inicial en Mib. Por otra parte, los cuatro calderones con que se fragmenta la introducción se sitúan, respectivamente, sobre dichos polos.

³⁰ Llama la atención el hecho de que los polos elegidos por Castillo coincidan con sonidos a distancia de 3^am (4^a aumentada en sus extremos: Do-Fa#), interválica ampliamente utilizada en el siglo XX por sus cualidades simétricas y que, además, constituye la base del sistema de Béla Bartók, compositor cuya influencia reconoce Castillo en esta época.

³¹ Los dos tetracordos que integran a2 pueden ser vistos conjuntamente como una variante de la escala andaluza sobre Fa# (como se muestra abajo). Así lo considera César Marimón en su tesis, aunque en la Sonata de Castillo nunca se presentan como tal escala.

Primer movimiento

Los comentarios que Castillo hizo respecto a su Sonata para piano, no sólo establecen el número de movimientos de la obra sino que confirman que el primero de ellos está concebido según los cánones de la llamada “forma sonata”, es decir, siguiendo la estructura de exposición, desarrollo y reexposición³².

En la exposición, y según lo esperado, se distinguen claramente dos grupos temáticos separados por una transición. El primer grupo temático (ss. 4-9.19) lo forman los elementos A, B1 y B2 (véase EJEMPLO 1), siendo éstos dos últimos (B1 y B2, ss. 4.15 y 5.14 respectivamente) expuestos, con pequeñas variaciones, dos veces (la segunda en orden inverso). El segundo grupo (ss.12-15) contrasta con el anterior por su tempo más lento, su dinámica en piano, su regular ritmo binario, la ligereza de su textura y su mayor cromatismo y está integrado por un único elemento motivico, C (también en EJEMPLO 1), el cual, tras una breve sección transitoria, se expone por segunda vez una doceava justa descendente.

El marcado contraste en cuanto a carácter, textura, tempo y dinámica existente entre estos dos grupos temáticos responde claramente a las expectativas generadas por el uso de la “forma sonata”. Sin embargo, los indicios de que exista entre ellos una diferenciación a nivel “tonal”, según la cual, y de acuerdo con el estereotipo formal, el segundo grupo debería estar en el tono de la dominante, son, lógicamente, menos claros, ya que estamos en una obra no tonal. Al contrario de lo esperado, el segundo grupo temático parece confirmar los centros o polos del primero. Si el MOTIVO A (s.4, anticipado en s.1), señala claramente estos centros por su comienzo en Mib, por la utilización de Fa# como nota de inicio de sus tetracordos y por su bajo en Do (véase EJEMPLO 1), el MOTIVO C, característico del segundo grupo temático (s. 12) presenta una melodía secuencial que conduce igualmente a Do en tanto que su primer acorde, que se desplaza cromática y ascendentemente acompañando a la melodía, está constituido precisamente por Do, Mib y Fa# (que aquí aparece como Solb). A ellos se añade el Sol

³² Castillo habla de un “tiempo rítmico inicial con sus tradicionales Temas A y B, Desarrollo y Reexposición.” en CASTILLO, Manuel: “Sonata para piano (1972)”, op. cit., p. 15.

en el bajo (sonido que, por otra parte también había aparecido acompañando al MOTIVO A en la introducción) aunque éste, a partir del s.13.9, vuelve a centrarse en los polos iniciales (con la única excepción de Sib) concluyendo el grupo en Mib.

a) b)

EJEMPLO 2 - Castillo, Sonata para piano, ss 4-5 - a) MOTIVO B1 y b) MOTIVO B2

El análisis de los otros dos elementos que integran en primer grupo temático, B1 y B2 (EJEMPLO 2), confirma tanto el contraste entre los grupos como el hecho de que los dos se establecen en torno a idénticos centros. Ambos (B1 y B2) son motivos esencialmente rítmicos (al contrario que C, de marcado carácter melódico) basados en la alternancia de grupos de dos y tres semicorcheas³³ y en los que los polos característicos vuelven a estar presentes. En B1 (EJEMPLO 2a) dominan los ritmos yámbicos, aunque interrumpidos por grupos binarios y dactílicos, mientras que B2 (EJEMPLO 2b) presenta una métrica regular de 3+3+2 repetida tres veces. En B1 el movimiento horizontal dominante resuelve en la séptima Sol-Fa# del inicio de B2 (s.5.17). Por lo demás, Fa# se repetirá en distintas ocasiones en este último motivo y constituye su extremo agudo (mientras que el extremo grave es Do) conduciendo su final directamente a Mib (s.7).

La sección de transición (ss. 9.20-11), que hace las veces de “puente” entre los dos grupos temáticos de esta sonata, se inicia con un giro tetracordal ascendente anacrúsico y su final presenta un marcado carácter cadencial debido no sólo al prolongado movimiento descendente que lleva hacia él sino por el hecho de que éste se acompañe de un ritardando y concluya en un calderón (EJEMPLO 3). La cadencia, en este

³³ Este tipo de alternancia hace pensar de nuevo en las posibles influencias que Castillo tuvo en esta época de la música de Bartók y, a través de ella, de los ritmos asimétricos del folklore húngaro.

caso, no se produce sobre ninguno de los polos iniciales, sino sobre uno nuevo: Reb, lo que define una nueva función, sustitutiva de la dominante, pudiendo hablarse por tanto de este final como una especie de “semicadencia” que resolvería con la llegada del segundo grupo temático y, en este caso, con la vuelta de los centros “tonales”³⁴.

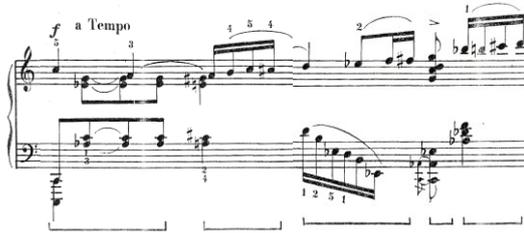


EJEMPLO 3 - Castillo, Sonata para piano, s. 11

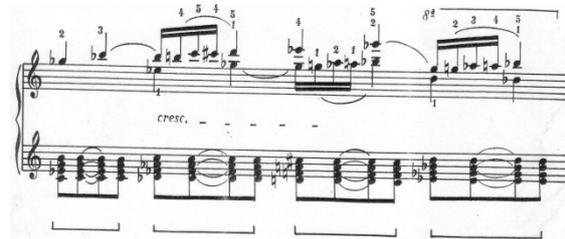
Si la estructura de la exposición responde claramente al prototipo formal –aún cuando en ella los dos grupos temáticos utilicen centros “tonales” similares y la función de dominante se presente sobre Reb en la “semicadencia” que antecede al segundo de estos grupos–, en el desarrollo llama la atención, en primer lugar, lo inusual de su duración (más de la mitad del primer movimiento), pero también el hecho de que no comience con la elaboración de los elementos del primer grupo temático, como sería lo habitual, sino que, al contrario, se elija comenzar esta sección con el MOTIVO C. Las apariciones de este motivo en el desarrollo se caracterizan por el uso de recursos contrapuntísticos: su inversión total o parcial hasta en cuatro ocasiones diferentes, o el añadido, en las tres últimas, de una segunda voz imitativa, dando lugar a cánones (EJEMPLO 4).

³⁴ Recordemos que “tonal” se utiliza aquí con el sentido de “polar”.

a)



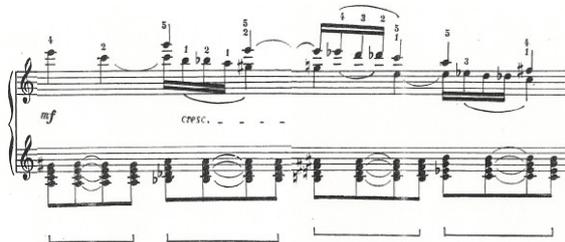
b)



c)



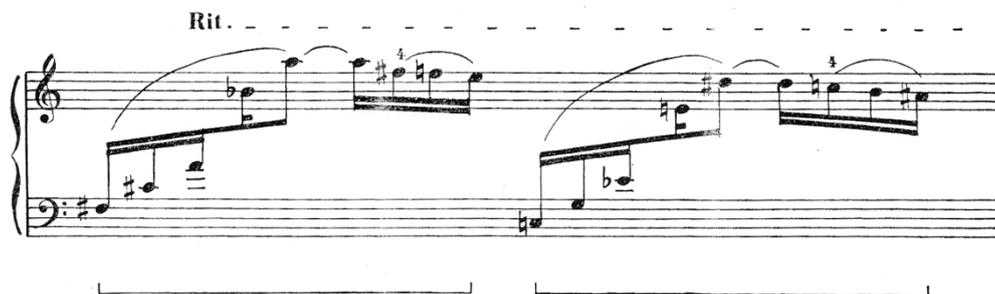
d)



EJEMPLO 4 - Castillo, Sonata para piano, Desarrollo, MOTIVO C.

a) ss. 16-17, b) s. 25, c) s. 27 y d) ss. 37-38.

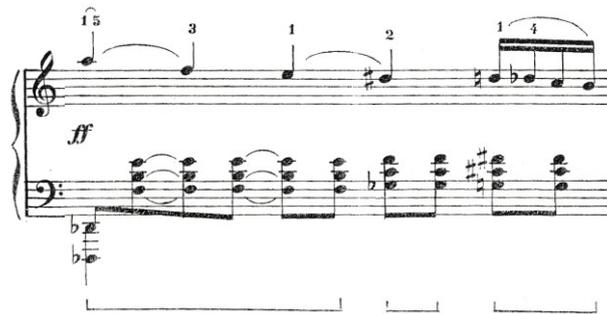
La elaboración de los motivos característicos del primer grupo temático se retrasa hasta el tercio final del desarrollo (a partir del s. 32), siendo más llamativo todavía el hecho de que el motivo inicial de dicho grupo, el MOTIVO A, sólo aparezca reconocible justo al final de la sección (s. 40), y sólo lo haga fugazmente bajo la forma de una progresión ascendente que conduce a la Reexposición (EJEMPLO 5).



EJEMPLO 5 - Castillo, Sonata para piano, s.40.

Una tercera peculiaridad del desarrollo, aunque en este caso no del todo inusual, es la aparición en él de nuevo material motivico, el cual se presenta bajo la forma de dos motivos diferentes: D1 y D2 (véase EJEMPLO 1). El MOTIVO D1 se caracteriza por presentar fuertes contrastes internos en cuanto a dinámica, interválica y registro mientras que D2, contrastante a su vez con el anterior, combina grupos ternarios y binarios en un diseño cromático desdoblado entre dos octavas. Cada uno de estos motivos asume, a su vez, una función característica dentro del desarrollo: D1 aparece en momentos de tensión acumulada, prolongando la misma y sirviendo, a su vez, de transición (al MOTIVO C o a D2), mientras que el segundo Motivo, D2 aparece siempre después de D1 siguiendo un patrón de pregunta-respuesta (ss. 20-22) o tratado secuencialmente (ss. 28 y 30).

Sí responde, sin embargo, el desarrollo, a la función característica que a dicha sección se le atribuye dentro de la sonata clásica, la de desestabilizar, generando un conflicto que debe ser resuelto en la reexposición y que, en este caso, se consigue mediante el alejamiento de los polos iniciales y modificando y reelaborando en formas diferentes los motivos de la exposición. A ello contribuye, además, y sin duda, la fuerte personalidad de los elementos D1 y D2, pero también la variedad de tratamientos que se da al material motivico anterior y la mayor dificultad a la hora de reconocer los centros “tonales” aún cuando sí exista un movimiento claro hacia la función de dominante: Reb, polo al que se llega en el s.27 (EJEMPLO 1C) y que se mantendrá como centro durante el resto del desarrollo. A Reb se añaden, además, otros dos sonidos, Mi y Sol, que forman con él una tríada de relación interválica idéntica a la inicial, la formada por Do, Mib y Fa#, que es la que asume la función estabilizadora o de “tonica” en esta obra. La importancia de Reb como centro en el desarrollo se confirma por su utilización como bajo del momento culminante de esta sección, en el s. 35 (EJEMPLO 6), donde una variante del tetracordo del MOTIVO A aparece en fortísimo con sus valores ampliados y acompañada de la fórmula homófona característica del MOTIVO C.



EJEMPLO 6 - Castillo, Sonata para piano, s. 35.

Tras el desarrollo, la reexposición (ss. 41-49) comienza, esta vez según lo esperado, con el primer grupo temático de forma prácticamente idéntica a como se había mostrado en la exposición aunque intensificando su dinámica (que pasa de F a FF), añadiendo acordes acentuados en el registro agudo, desarrollándose, simultáneamente, en las octavas superior e inferior del original y acompañándose de la indicación “ritenuto”, todo lo cual, lejos de desvirtuarlo, no hace sino hacerlo más visible, reforzando su función de resolución del conflicto “tonal”, con la consiguiente sensación de vuelta “a casa” lo que, en este caso, se traduce, junto con la reaparición de A, por el retorno de los polos Mib, Fa# y Do (EJEMPLO 7). El resto de elementos del primer grupo temático sí experimenta, sin embargo, cambios sustanciales, el más significativo de los cuales es la sustitución del MOTIVO B2 (que no aparece en esta sección) por una versión “suavizada” de D1.



EJEMPLO 7 - Castillo, Sonata para piano, s.35. Reexposición

El segundo grupo temático modifica su altura respecto a la de la exposición y se presenta transportado una tercera aumentada descendente, aunque por lo demás idéntico³⁵. Esta aparición transportada se relaciona claramente con el cambio de tonalidad que experimentaría tradicionalmente el segundo grupo temático entre su presentación en la exposición (sobre la dominante) y su reaparición en la reexposición (en la tónica) dentro de la sonata clásica. La nueva altura “tonal” se prepara, como había ocurrido en la exposición, gracias a la cadencia con que finaliza la sección de transición entre los dos grupos temáticos (sección que aquí aparece abreviada). Parece significativo, además, que el MOTIVO C partiera, en la exposición, de los polos centrales de la obra para, en su repetición, alejarse de ellos, mientras que en la reexposición hace un camino inverso, con la melodía comenzando con centro en Sol (uno de los sonidos que asumen la función de dominante) para regresar, en su repetición, a Do.

El primer movimiento concluye con una extensa coda (ss. 50-56), equiparable en longitud a las codas beethovenianas, en la que vuelven a aparecer los motivos D1 y D2 característicos del desarrollo, lo que plantea la posibilidad de verla como un “segundo desarrollo”. No obstante, la ausencia en ella de elementos de los grupos temáticos primero y segundo, la no aparición de material temático nuevo y su insistencia en los polos iniciales refuerzan su carácter estabilizador y conclusivo confirmando su función de coda de esta parte.

Si lo más relevante de primer movimiento es su adaptación a la estructura dialéctica de la “forma sonata” y cómo, al tratarse de una obra no tonal, ello se produce mediante recursos tales como el extremar los contrastes rítmicos, tímbricos y texturales o establecer una serie de polos con funciones similares a las que la tónica y la dominante tendrían en una sonata clásica, la aparición recurrente de la CÉLULA z constituye un segundo factor estructural coexistente con el anterior (aunque no menos importante que aquél) cuya contribución es decisiva a la hora de conseguir un movimiento unificado. Dicha CÉLULA z (véanse TABLA 1 Y EJEMPLO 1) se utiliza entre diferentes elementos de la estructura, puntuándola y cohesionándola de diferentes formas: separando secciones (como por ejemplo en el s. 16, entre la exposición y el

³⁵ Al principio se presenta como tercera aumentada (como en el s.45) y a luego como cuarta justa (s.48).

desarrollo), inspirando motivos de acompañamiento (como por ejemplo en los ss. 14 y 15, acompañando al MOTIVO C) o en forma de progresión (s.18 o s. 26) siendo utilizada muy especialmente en la coda con una doble función: contribuir a la estabilidad y carácter conclusivo de la sección y, además, comunicar el primer y el segundo movimientos ya que las dos notas finales de aquél (Dob y Sib) anticipan las iniciales de éste (Si y La#) lo que difumina, aún más, la transición entre ambos (EJEMPLO 8).

The image displays a musical score for Example 8, which is the transition between the first and second movements of Manuel Castillo's Sonata for piano. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is in bass clef and shows a melodic line with a piano accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics range from 'pp' to 'mf'. A 'Rit.' marking is present in the first system. The second system is in treble clef and shows a melodic line with a piano accompaniment. The dynamics range from 'p' to 'mf'. The score is in G major and 3/4 time.

EJEMPLO 8 - Castillo, Sonata para piano, ss. 56-57

Final del primer movimiento e inicio del segundo

La estructura de este primer movimiento de la *Sonata para piano* de Castillo responde, por lo tanto, en gran medida, a la forma tradicional, pero el lenguaje utilizado es mucho más libre aunque contribuye también a resaltar dicha estructura unificando o diferenciando los diferentes elementos. Así, el tipo de melodías utilizadas –en su mayoría breves, de ámbito reducido y movimientos preferentemente descendentes a través de tetracordos de composición diversa– funcionan también como factor

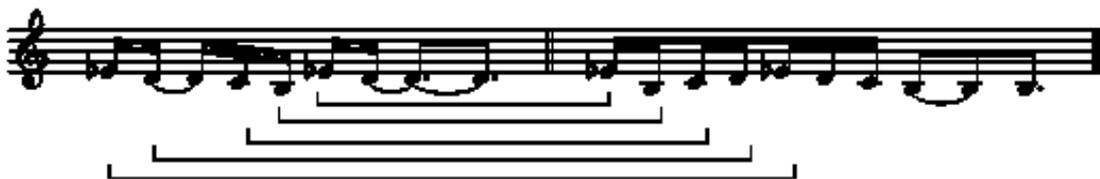
unificador, sobre todo por sus analogías, pero también por sus imbricaciones (como ocurre en la fusión de elementos propios de los MOTIVOS A y C en el s. 35, EJEMPLO 7). La armonía es, sin embargo, un factor de contraste que, junto con el ritmo o la textura ayuda a caracterizar los diferentes elementos y a señalar, por tanto, los límites entre las secciones.

Segundo movimiento

El movimiento central no sólo se adapta en lo que respecta a su tempo lento a las características típicas de un ciclo de sonata en tres movimientos, sino que también lo hace en cuanto a la mayor sencillez y libertad de su planteamiento formal y motivico. En este caso, el movimiento se construye en torno a dos motivos, E y F (véase EJEMPLO 1), los cuales, a su vez, están relacionados entre sí, ya que F se forma a partir de la retrogradación del comienzo de E (como puede verse en EJEMPLO 9). De nuevo se trata de motivos contruídos a partir de un tetracordo descendente, aunque en este caso dicho tetracordo sea parte de la escala octatónica que es a su vez la base del motivo completo.

MOTIVO E

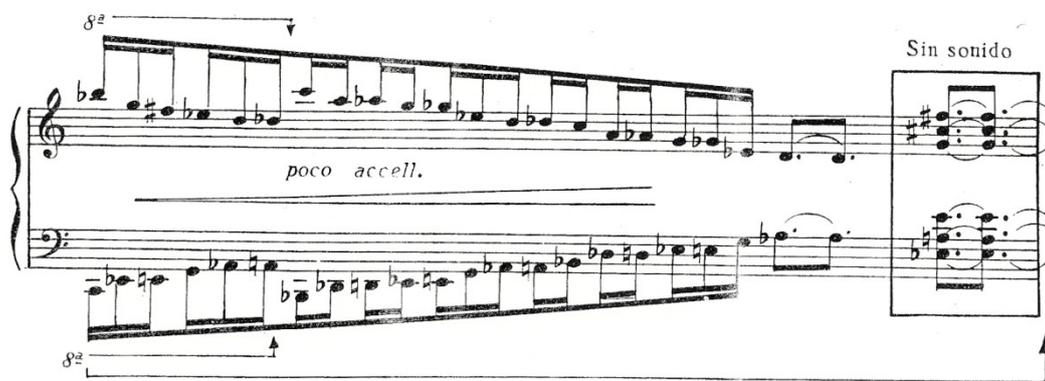
MOTIVO F



EJEMPLO 9 - Castillo, Sonata para piano. Relación entre MOTIVOS E y F

Los MOTIVOS E y F aparecen, sin grandes variaciones, a lo largo de las seis secciones en que se divide este movimiento (véase TABLA 1). La separación entre las distintas secciones se hace mediante giros cadenciales que recorren gran parte del ámbito del piano, siendo especialmente característicos los finales de la tercera y sexta secciones. Así, en el cierre de la tercera sección (s. 66, véase EJEMPLO 10), poco después de la mitad del movimiento, se introduce un efecto tímbrico singular, una

especie de clímax inverso producido por la introducción de armónicos. Es la única vez que un recurso similar aparece en esta pieza³⁶ y, aunque es cierto que la sutileza del mismo hace cuestionarse su audibilidad, no deja de ser significativo que su situación sea prácticamente a la mitad, no sólo del movimiento, sino de la toda obra, y que sus notas extremas sean dos de los centros “tonales” de la misma: Mib y Fa#. La forma de llegar a esta cadencia, mediante escalas simétricas –alternando intervalos de tercera y segunda menores– que avanzan en dirección contraria, contribuye a realzarla aún más.



EJEMPLO 10 - Castillo, Sonata para piano, s. 66

Por su parte, el final de la sexta sección (ss. 73-74) constituye el momento culminante del segundo movimiento, el cual coincide con la última exposición del MOTIVO E (véase EJEMPLO 11).



EJEMPLO 11 - Castillo, Sonata para piano, ss. 73-74

³⁶ Y también la única de las analizadas aquí en que aparece.

A la amplitud del registro, la densidad de la textura y la tensión resultante del uso de intervalos de séptima mayor y cuarta justa en paralelo (séptimas y cuartas que son, por otra parte, las interválicas más utilizadas en esta parte), se añade el *fortissimo* mantenido de la dinámica, lo cual representa un importante contraste con el resto del movimiento el cual transcurre, preferentemente, entre el *piano* y el *pianissimo*.

La relevancia que presentan los finales de las secciones tercera y sexta, junto con el hecho de que en cada una de las seis secciones de este movimiento se presente uno solo de los motivos característicos del mismo (salvo en la última, en que se presentan los dos) y la escasa entidad de las secciones tercera y quinta (extremadamente breves), permite interpretarlo como una estructura binaria (véase TABLA 1). A pesar de que los factores protagonistas de este movimiento sean su tímbrica y su textura (provocadas por el uso de registros extremos) además de su seccionalidad y sus cadencias de apariencia improvisada, la limitación de su material motivico, su carácter melódico y su estructura binaria lo relacionan con los modelos clásicos.

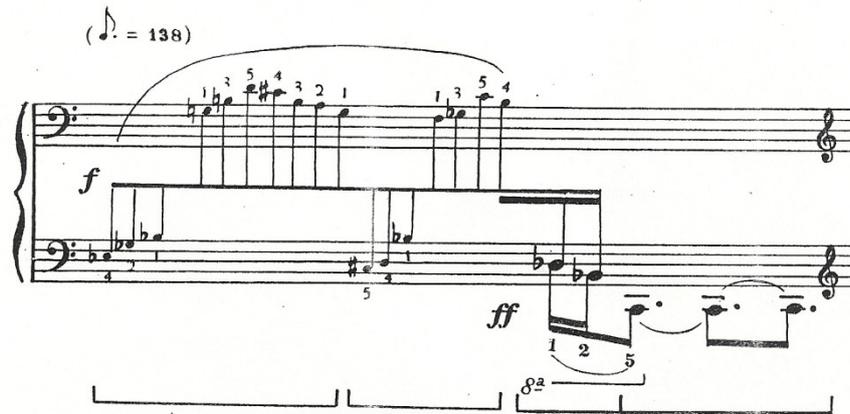
Al igual de lo que ocurría en el primer movimiento, a todo lo anterior se añade el factor unificador de la célula motivica característica, en este caso la CÉLULA Y, cuyo giro de séptima menor descendente sobre nota pedal aparece recurrentemente en las secciones primera, segunda, quinta y sexta de este movimiento.

El paso al tercer movimiento se produce inmediatamente después del clímax y, al igual que ocurría entre los movimientos primero y segundo, se trata de una transición progresiva. En este caso por la transformación de la CÉLULA Y en la CÉLULA X. En primer lugar, el giro característico de séptima de la CÉLULA Y se traslada a la región grave y, a continuación, se le añade Reb que aparece primero como nota pedal para finalmente terminar asumiendo su posición como integrante de la nueva célula (EJEMPLO 12).

EJEMPLO 12 - Castillo, Sonata para piano, s. 76.
Transición entre los movimientos segundo y tercero.

Tercer movimiento

El tercer movimiento de la sonata presenta una forma de arco en la que dos secciones prácticamente idénticas y consistentes en rápidos giros melódicos cadenciales de perfil, direccionalidad, registro y tesitura variadas, que desembocan recurrentemente en la CÉLULA X (EJEMPLO 13), hacen de marco para las restantes tres secciones. De ellas, la central, cuyo carácter es marcadamente diferente, funciona como un eje de simetría. Junto con la CÉLULA X, cuya presencia aquí es casi constante, el resto del material motivico de este movimiento lo forman, por una parte, un elemento ya utilizado, el MOTIVO C (el del segundo grupo temático del primer movimiento) que se convierte aquí en el motivo principal de las secciones segunda, tercera y cuarta y, por otra, un nuevo y breve motivo melódico, el MOTIVO G. Una coda final consistente en la reaparición del MOTIVO E (del segundo movimiento) intercalado con la CÉLULA X cierra esta parte y, con ella, la sonata (para la estructura y los motivos ver TABLA 1 y EJEMPLO 1 respectivamente).

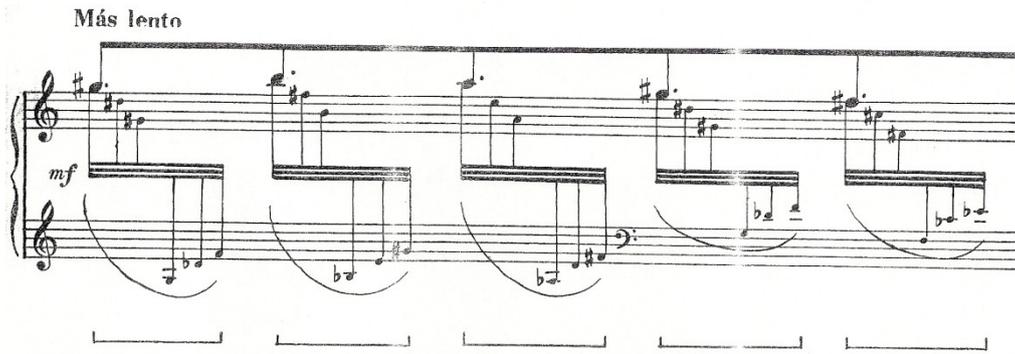


EJEMPLO 13 - Castillo, Sonata para piano, s. 77, Inicio del tercer movimiento.

El hecho de que el tercer movimiento recoja elementos temáticos de los anteriores permite verlo como un “resumen” de toda la obra, lo cual, añadido a la reincidencia casi obsesiva en el giro descendente de la CÉLULA X y a su forma en arco, hace de él una conclusión altamente efectiva para la misma y confirma su relación con otras del mismo género, especialmente aquellas compuestas en el siglo XIX, en las que la vuelta a materiales anteriores y el uso de estructuras más cíclicas que dialécticas solía caracterizar los movimientos finales³⁷.

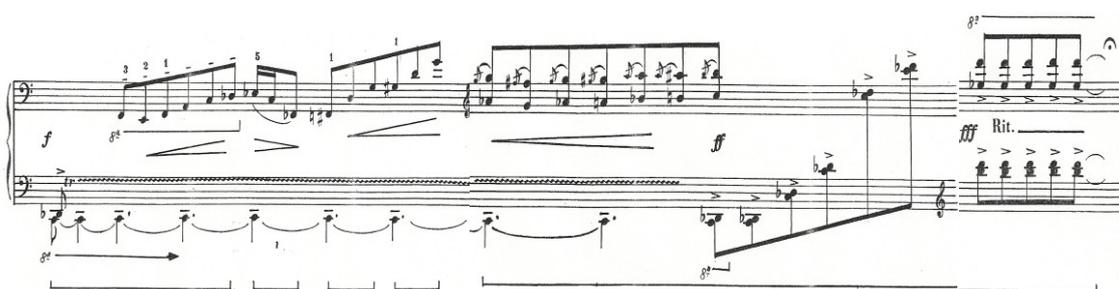
El carácter contrastante de la sección central de este movimiento, a pesar de utilizarse en ella idéntico motivo melódico que en la sección que la antecede y la que le sigue, viene dado por su *tempo* más lento, su registro más agudo y la regularidad de sus valores rítmicos, así como por el tipo de textura, ligera y homogénea, con acordes arpegiados que se despliegan a manera de cascadas a partir de las notas de la melodía (EJEMPLO 14). Se trata de un diseño marcadamente romántico que bien podría encontrarse en obras de Schumann o Chopin.

³⁷ SCHMIDT-BESTE, Thomas: The sonata, op. cit., p. 139.



EJEMPLO 14 - Castillo, Sonata para piano, ss. 97-98.

El efecto es envolvente, casi monódico, y supone un paréntesis de calma tras el cual la tensión será creciente hasta estallar en los ss. 120-122, donde se sitúa el clímax del movimiento. Éste ocurre tras la última exposición del MOTIVO C. Mientras que la voz superior interpreta, también por última vez, el MOTIVO G, se inicia un pedal sobre Do y Reb (dos de las notas que forman la CÉLULA X y que a su vez representan las funciones de “tónica” y “dominante” respectivamente), mantenido mediante un largo trino que culmina con la reiteración del acorde final acentuado, retardado y en FFF (EJEMPLO 15).



EJEMPLO 15 - Castillo, Sonata para piano, ss. 120-122, Clímax del tercer movimiento.

Lo más característico del único motivo nuevo que aparece en este movimiento, el MOTIVO G (véase EJEMPLO 1) es la imbricación que presenta entre melodía y armonía ya que aquélla despliega las notas del acorde de séptima mayor con quinta aumentada que lo acompaña –Reb, Fa, La y Do– lo que contrasta con la disociación existente, en

prácticamente toda la sonata, entre las líneas armónica y melódica. Tanto su armonización, como su línea ascendente y su cualidad acórdica hacen de él, a pesar de su brevedad, un elemento peculiar en una obra en la que dominan los motivos descendentes que se mueven preferentemente por segundas.

El uso de elementos cíclicos, como la reaparición de motivos característicos de movimientos anteriores, es más evidente en este tercer movimiento que en el resto de la sonata. Pero también son visibles aquí características texturas románticas, como la utilizada en la sección central, o la mayor presencia de elementos técnicos virtuosos, como son los rápidos giros cadenciales del inicio y del final, respondiendo todo ello, de nuevo, a características habituales en las sonatas del XIX.

CONCLUSIONES

De todo lo anterior se deduce que la *Sonata para piano* de Castillo responde realmente a una concepción formal en la que están presentes muchos de los convencionalismos tradicionales asociados al género de la Sonata para piano: la elección de tres para el número de sus movimientos, la alternancia de tempos rápido-lento-rápido que se da a los mismos o la adaptación a la “forma sonata” que se hace, característicamente, en el primer movimiento. El segundo y tercer movimientos (de forma binaria y en arco respectivamente) también estarían en línea con las expectativas generadas por la forma ya que ésta da a los mismos una mayor libertad.

No obstante, se encuentran diferencias sustanciales entre la *Sonata* de Castillo y el modelo tradicional. La primera y más evidente de ellas es la concepción no tonal de esta obra. A priori, esto parecería incompatible con el género de la sonata para piano, el cual surge, precisamente, de forma paralela al desarrollo de la tonalidad, y una de cuyas características fundamentales es el tipo de relaciones dialécticas que se establecen en su interior y que son posibles gracias a la dicotomía tónica-dominante. Esta aparente contradicción se resuelve aquí mediante el establecimiento, por un lado, de dos ejes “tonales” diferentes (Do-Mib-Fa# y Reb-Mi-Sol) que asumen, respectivamente, las funciones de tónica y dominante y, por otro, extremando los contrastes rítmicos,

tímbricos, armónicos y texturales, lo que permite no sólo señalar momentos de tensión o distensión sino también definir claramente las diferentes secciones.

Asumiendo que las clásicas relaciones tonales y dialécticas típicas del género son sustituidas aquí por otros elementos, algunas de las particularidades de la *Sonata para piano* de Castillo, como son el uso de una introducción en la que se presenta parte del material temático, el encadenamiento de los movimientos, la prolongada longitud tanto de la sección de desarrollo del primer movimiento –en la que además se introduce material temático nuevo– como de la coda del mismo, o la utilización de recursos cíclicos, vinculan a esta obra con modelos propios del siglo XIX. Sin embargo, la obra de Castillo presenta, respecto a aquellos, características propias, como son la forma en que se produce la transición entre los diferentes movimientos (mediante elementos comunes que permiten un efecto de “fundido”) o, ya en el primer movimiento, el comienzo del desarrollo con el segundo grupo temático, el cómo este segundo grupo temático, y en ausencia de tonalidad, hace un movimiento de alejamiento de los centros tonales en la exposición y de regreso a los mismos en la reexposición, o el hecho de que la sección de transición o “puente” sea más breve en la reexposición que en la exposición.

Si las relaciones con el modelo tradicional son claras en cuanto a la estructura, no ocurre lo mismo en lo que se refiere al lenguaje utilizado. La ausencia de compás y tonalidad, la riqueza del ritmo, la variedad tímbrica, el uso de registros y dinámicas extremas o las armonías construidas preferentemente mediante cuartas y séptimas, relacionan a esta obra con modelos mucho más actuales, pudiendo verse en ella características de otra “tradición”, la neoclásica, como son la disociación entre melodías y armonías o el abundante uso del contrapunto en la elaboración de los motivos. Se trata por tanto de una sonata ecléctica cuya estructura sigue la tradición romántica pero cuyo lenguaje es contemporáneo, presentando, junto a características afines al Neoclasicismo, particularidades propias del compositor.

La relación de esta sonata con los otros dos ejemplos de utilización de dicha forma en la música para piano de Castillo es clara en cuanto a la adopción de la

estructura de la “forma sonata” que se hace tanto en el primer movimiento de la *Sonata* como en el de la *Sonatina* y en el único movimiento del *Estudio-Sonatina*. Aunque éstas dos últimas son obras tempranas cuyo lenguaje es fundamentalmente tonal y cuyo fraseo y rítmica son regulares y, por tanto, muy diferentes a la *Sonata*, se pueden observar algunas características comunes. Entre ellas, la repetición del segundo grupo temático en los movimientos finales (en la *Sonatina* se utiliza en la sección central del segundo movimiento y en la *Sonata* constituye el motivo central del tercero) y la flexibilidad en el uso del mismo ya que en el *Estudio-Sonatina*, en la reexposición, antecede al primer grupo temático y en ningún caso se expone en la dominante (en la *Sonatina*, en Mi mayor-frigio, aparece en Do Mayor en la exposición y en el *Estudio-Sonatina*, en Mi Mayor, aparece también en Do Mayor tanto en la exposición como en la reexposición, con la particularidad de que en la reexposición antecede al primer grupo temático).

La conclusión final que se deriva de este estudio lleva a la afirmación de que Castillo fue un maestro de la estructura, capaz de establecer, a partir de elementos mínimos, una intrincada red de motivos y capaz, igualmente, de elaborar estos mediante una amplia variedad de procedimientos hasta llegar a conformar un conjunto extraordinariamente complejo pero a la vez sorprendentemente coherente y equilibrado. La capacidad de Castillo de conjugar una estructura clásica con un lenguaje totalmente contemporáneo sin que, en ningún momento, ambos entren en contradicción resulta admirable, como también lo son la integración y coexistencia en su *Sonata* de elementos románticos y neoclásicos y su tenacidad a la hora de mantener una postura independiente entre los músicos de su generación y de evolucionar respondiendo a necesidades internas y no impuestas por las “modas”.

Definitivamente, Castillo no es un compositor tradicional. Y menos a la vista de los desarrollos que la creación musical ha seguido en las últimas décadas en los que el tipo de postura ecléctica que en su momento le valió a Castillo la asimilación a la sección más “conservadora” de su generación, se ha convertido en la norma. No obstante, cuando han pasado ya cerca de diez años después de su muerte, su obra sigue siendo una gran desconocida y un campo abierto para futuros estudios musicológicos.

BIBLIOGRAFÍA

CASARES RODICIO, Emilio. *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1975.

CASTILLO, Manuel. “Discurso de contestación al de recepción de D. Enrique Sánchez Pedrote en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría”. En SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José. *Manuel Castillo. Recopilación de escritos. 1945-1998*. Sevilla: Desados, 2005, pp. 158-162.

_____. “Primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla”. Publicación editada con motivo del primer centenario del nacimiento de Manuel de Falla. Conservatorio Superior de Música de Sevilla, 1976.

_____. “La creación musical”. En GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Nuestra música. Compositores españoles en la madurez de los cincuenta”. *Ritmo*, nº 496 (noviembre de 1979), p. 135.

_____. En TURINA, Joaquín. *La música andaluza* Sevilla: Alfar, 1982. [Editado por el Ayuntamiento de Sevilla con ocasión del centenario del compositor].

_____. “Sonata para piano (1972)”. En *Manuel Castillo. Obras para piano (1949-1992)* [libreto del CD interpretado por Ana Guijarro]. Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía, Centro de Documentación de la Música de Andalucía, Almagro, 1996, p. 15.

CURESES, Marta. “Investigación musicológica en torno a la Generación del 51: De los estudios posibles a los imprescindibles”. *Revista de musicología*, Vol XX, nº1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997, pp. 703-715.

_____. “Repentización impresionista en la obra de Manuel Castillo: los sonidos del Sur”, en CARAMÉS, J. L.; ESCOBEDO, C.; BUENO, J. L. (Eds.). *El discurso artístico norte y sur: eurocentrismo y transculturalismos. Actas del V Congreso Internacional sobre el Discurso Artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, pp. 317- 334.

_____. “Poética y estructura en la obra de Manuel Castillo”. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*, nº 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, pp. 47-57.

DAZA PALACIOS, Salvador. “Recuerdos de Manuel Castillo”. *Diferencias, Revista del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla*, nº 26 (2006), pp. 8-10.

DÍAZ, Rafael. “Manuel Castillo, profesor y amigo”. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*, nº 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, pp. 73-87.

DIEGO, José Manuel de. “Manuel Castillo y el piano”. *Boletín de Bellas Artes, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº 34 (2006), pp. 41-42.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola. “El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz”. *Música y Educación*, nº 65 (2006), pp. 29-64.

GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. “Nuestra música. Compositores españoles en la madurez de los cincuenta”. *Ritmo*, nº 496 (noviembre de 1979).

GARCÍA CASAS, Julio. “El piano de Manuel Castillo. Transparencia y Versatilidad”. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, pp. 73-87.

_____. “El paso de un ser humano y su actuación académica”. *Boletín de Bellas Artes, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº 34 (2006), pp. 57-60.

GUIBERT, Álvaro. “Castillo: ‘Sevilla me da un punto de libertad’”. *ABC Cultural*, 5 de enero de 1995, p. 46.

GUIJARRO, Ana. “Un gran músico, un gran maestro, un gran amigo”. *Diferencias, Revista del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla*, nº 26 (2006), pp. 4-5.

HALFFTER, Cristóbal. "La música". *Panorama español contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1964, pp. 267-282.

MANGSEN, Sandra. "Sonata." en ROOT, Deane L. (Ed.): *Grove Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>> (Consultado 3-09-2012).

MARCO, Tomás. *Historia de la música española 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2002.

_____. *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2003.

_____. "Manuel Castillo, la creación desde la biografía". *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*, nº 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, pp. 11-20.

MARIMÓN, César: *The Piano Sonata of Manuel Castillo: An Approach to His Musical Language*. [Tesis doctoral (DMA). East Carolina University, 2005. Inédita].

_____. "Manuel Castillo: apunte biográfico profesional". *Diferencias, Revista del Conservatorio Superior "Manuel Castillo" de Sevilla*, nº 26 (2006), pp. 48-52.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Realidades y máscaras en la música de la posguerra". En HENARES CUÉLLAR y otros (Coords.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): Actas del congreso*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 83-104.

MENA CALVO, José María de. *Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla*. Madrid: Conservatorio Superior de Música de Sevilla-Editorial Alpuerto, 1984.

_____. *La Sevilla que se nos fue. Evocación histórica de la Sevilla de principios de siglo*. Sevilla: Editorial Castillejo, 1994.

MESSING, Scot. *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1994.

OSUNA LUCENA, Isabel. “Una conversación con Manuel Castillo: Estética y Actualidad”. *Laboratorio de arte, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla*, (1988), pp. 247-258.

OTERO, Ignacio. “Manuel Castillo, gran compositor, maestro y amigo”. *Boletín de Bellas Artes, Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, nº 34 (2006), pp. 45-53.

PAVÓN, Juan Luis. “Manuel Castillo, La sinfonía sevillana sin castañuelas”. *ABC de Sevilla*, 24 de febrero de 1993, pp. 56-57.

PÉREZ, Juan Luis. “Manuel Castillo: balance provisional de una obra”. *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz. En memoria de Manuel Castillo*, nº 2. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006, pp. 157-170.

PÉREZ GUERRA, Ángel: “Manuel Castillo: ‘Aún en mis obras más alejadas de la voluntad nacionalista hay algo del ser andaluz’”. *ABC de Sevilla*, 28 de febrero de 1989, p. 41.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)”. En HENARES CUÉLLAR y otros (Coords.). *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956): Actas del congreso*, vol. 2, Granada: Universidad de Granada, 2001, pp. 83-104.

PIQUER SANCLEMENTE, Ruth (Ed.). *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*. Sevilla: Doble J Música, 2010.

ROMERO, Justo. “Manuel Castillo. La luz de un compositor”. *Guadalquivir. Revista de la Compañía Sevillana de Electricidad*, nº 22 (segundo semestre de 1993), pp. 46-52.

_____. “Manuel Castillo, maestro de la música andaluza y española”. *Scherzo*, nº 203, (diciembre de 2005), p.10.

ROSAL, Manuel. “Apuntes sobre Castillo”. *Diferencias, Revista del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla*, nº 26 (2006), pp. 53-54.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Pedro José. *Manuel Castillo. Su obra en la prensa escrita. 1949-1998*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, 1999.

_____: *La música y el Ateneo de Sevilla*. Sevilla: Excmo. Ateneo de Sevilla, 2004.

_____: *Manuel Castillo. Recopilación de escritos. 1945-1998*. Sevilla: Desados, 2005.

_____: “Manuel Castillo y Sevilla”. *Diferencias. Revista del Conservatorio Superior “Manuel Castillo” de Sevilla*, nº 26 (2006), pp. 6-7.

SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique. *Apuntes para una historia musical de Sevilla*. Sevilla: Monte de Piedad, 1983.

SCHMIDT-BESTE, Thomas. *The sonata*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SERRERA, Ramón María: “Manuel Castillo, un compositor andaluz reconocido mundialmente”. *ABC de Sevilla*, 1 de mayo de 1994, pp. 13-15.

_____: “Homenaje a Manuel Castillo en Focus. Espléndida interpretación de la antología de su obra para piano”. *ABC* 15 de Diciembre de 1994, p. 59.

WEBSTER, James: "Sonata form". En ROOT, Deane L. (Ed.): *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>> (Consultado 09- 2012).