

***PERPETUUM*, DE MANUEL CASTILLO, OBRA OBLIGADA EN EL XXXV CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO PREMIO ‘JAÉN’**

Rubén Fernández Gómez
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

Manuel Castillo fue el primer compositor al que la organización del Premio ‘Jaén’ de Piano encargó la creación de una obra para ser de obligada interpretación en la segunda prueba del Concurso. Tras él, han sido un total de veintitrés los compositores españoles que han satisfecho dicho encargo, los cuales, con sus obras, contribuyen a engrandecer año tras año la cultura musical jiennense.

Entre los propósitos de este artículo se encuentran los de determinar los procedimientos compositivos utilizados por Castillo en *Perpetuum* y comprobar de qué manera la pieza se ajusta a su estilo y estética, según han testimoniado ya otros musicólogos. Además, con ello se conseguirá arrojar algo más de luz al repertorio contemporáneo para piano, siempre necesitado de buenos intérpretes. Se ha realizado un análisis convencional atendiendo a los distintos elementos morfológicos de la pieza; para ello se ha prestado especial atención a la melodía, pues de ella dependen la armonía, el ritmo, la textura y, en última instancia, la estructura. Todo ello acompañado de la utilización de la herramienta informática *Music21*, la cual ha permitido obtener unos datos que ratifican los resultados del análisis tradicional.

Palabras clave: *Manuel Castillo, Premio ‘Jaén’ de Piano, Perpetuum, análisis musical.*

ABSTRACT

Manuel Castillo was the first composer who received the order of the organization of the International Piano Competition Prize ‘Jaén’ to compose a work to be obligatory performed in the second eliminatory of the prize. After him, twenty-three Spanish composers have fulfilled this assignment, who, with their pieces, contribute year after year to enhance the musical culture of Jaén.

Among the purposes of this article are to explain the compositional procedures used by Castillo in *Perpetuum* and to check how the composition conforms to his style and aesthetics, like other musicologists have certified. In addition, it will be able to clarify the contemporary repertoire for piano, always in need of good performers. A conventional analysis has been used considering the different morphological elements of the work; for this, it has been given great importance to the melody, so harmony, rhythm, texture and, as a last resort, form depend on it. All this is accompanied by the use of the computer tool *Music21*, which has allowed to obtain some data that ratify the results of the traditional musical analysis.

Keywords: *Manuel Castillo, International Piano Competition Prize ‘Jaén’, Perpetuum, musical analysis.*

INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende ofrecer un acercamiento a través del análisis a la primera obra obligada compuesta *ex profeso* por un compositor español previo encargo de la organización del Concurso Internacional de Piano Premio 'Jaén'. Este estudio analítico tratará de esclarecer los procedimientos compositivos empleados por el autor y comprobar de qué manera esta obra se ajusta a su estética, según han testimoniado ya otros musicólogos.

También cabría mencionar como propósito de este trabajo su contribución a la difusión y fomento del interés por uno de los concursos más antiguos y de mayor relevancia del panorama nacional, y de aquellas obras para piano que, año tras año, no sólo van enriqueciendo el patrimonio cultural y musical de Jaén, sino de toda España, pues se trata de composiciones de gran relieve escritas por músicos reconocidos, en su gran mayoría, más allá del panorama nacional.

Perpetuum fue compuesta en 1992 por el compositor sevillano Manuel Castillo Navarro (1930-2005) y estrenada al año siguiente en la XXV edición del certamen. En el momento de recibir el encargo, el compositor se encontraba en el cénit de su carrera profesional, toda vez que sólo dos años antes fue galardonado, por segunda vez, con el Premio Nacional de Música¹.

EL 'PREMIO'

Desde el año 1993, el Premio 'Jaén' de Piano cuenta en el repertorio de sus bases con la interpretación de una *obra obligada* en la segunda prueba eliminatoria. Lo novedoso y realmente importante de este requisito es que dicha obra es un encargo expreso de la organización del concurso a un compositor (español hasta la fecha) de reconocido prestigio, constituyendo este hecho el rasgo distintivo que diferencia al Premio 'Jaén' del resto de certámenes internacionales para piano de cuantos se celebran en España, de su mismo nivel y categoría².

Este encargo se realiza a través del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), que es quien lo financia, y la edición y publicación de la partitura corre a cargo, desde el año 1997, de la Diputación Provincial, salvo alguna excepción puntual en la que las obras han sido publicadas por otras editoriales³.

Se pueden sacar muchas lecturas positivas del hecho del encargo de una obra contemporánea y su posterior inclusión en la segunda prueba eliminatoria del concurso. Resulta beneficioso tanto para el Premio 'Jaén', como para la propia ciudad, para los compositores y para los pianistas.

Es positivo para el Concurso puesto que gracias a él se está fomentando la cultura, el arte y la creación musical. Así se desprende del testimonio, de entre otros muchos, de una persona ajena a la organización del Premio, como es el crítico musical José Luis García del Busto, quien valora el hecho de que el certamen estrene en cada edición la obra de un compositor contemporáneo, calificándola como "una iniciativa que favorece la difusión de la música actual", según se recoge en una entrevista publicada el 28 de abril de 2006 por el *Diario Jaén*. Recíprocamente, esta obra contemporánea favorece que el Concurso Internacional de Piano Premio 'Jaén' no sea un organismo anclado en el pasado, sino que le proporciona vida y le permite renovarse año tras año; es decir, no se halla sometido al perenne e inmutable repertorio pianístico comprendido entre los siglos XVIII hasta la primera mitad del siglo XX.

Los beneficios también son compartidos por la tierra que acoge el concurso. Gracias a éste, Jaén recibe un legado cultural en forma de composición para piano: en cada una de las interpretaciones de estas obras en cualquier sala de conciertos del mundo, éstas llevarán el nombre de la ciudad (implícita o explícitamente en el título, en las notas de programa o incluso

¹ La primera vez fue en 1959, cuando el premio se entregaba por la composición de una obra musical determinada. A partir de 1980, este galardón se otorga por el conjunto de una carrera musical, con dos modalidades: interpretación y composición.

² Entre los más destacados habría que citar el "María Canals", de Barcelona; "Compositores de España", de Las Rozas (Madrid); "Fundación Guerrero", de Madrid; "José Iturbi", de Valencia, y "Ciudad de Ferrol". De ellos, sólo el "José Iturbi" presenta en sus bases la obligatoriedad de interpretar una obra encargada a un compositor español.

³ Las obras no editadas por la Diputación Provincial son *Perpetuum*, de Castillo (Real Musical, Madrid), *Morfología sonora n° 4*, de Cruz de Castro (Real Musical, Madrid), *Preludio de Mirambel n° 4*, de García Abril (Bolamar, Madrid), *Variaciones Auringia*, de Ruiz (Real Musical, Madrid) y *Leggero-Pesante*, de De Pablo (Sugarmusic, Milán).

musicalmente), ya que ha sido precisamente Jaén la que ha propiciado su nacimiento. No todas las obras obligadas están directamente ligadas a esta tierra: de las veinticuatro compuestas hasta ahora, sólo doce hacen referencia a ella, ya sea en el título o en su contenido musical⁴, mientras que el resto surgen como obras aisladas de los compositores⁵, o incluso como integrantes de alguna serie o colección de piezas⁶. Obviamente, lo que sí une a todas es el ser producto de un encargo realizado por y para Jaén.

Finalmente, la obra obligada representa para el Premio ‘Jaén’ una mayor apertura de su campo de influencia y de captación de la atención, puesto que provoca que no solamente se interesen por él los pianistas, sino también los compositores. Además, pasan los años y los pianistas y sus interpretaciones desaparecen (sólo queda el nombre del ganador en el palmarés), pero, en cambio, la obra obligada queda como única representante inmutable y eterna de cada edición del concurso.

Volviendo a Manuel Castillo, la producción para piano solo ocupa un lugar destacado en el conjunto de su catálogo, con piezas que comprenden la práctica totalidad de su trayectoria compositiva. Así, habría que citar su *Sonatina* (1949) como la primera obra de su repertorio, a la que seguirían *Canción y danza* (1955), *Tres impromptus* (1957), *Tres piezas para piano* (1959), *Preludio diferencias y tocata* (1959), *Sonatina* (1963), *Sonata* (1972), *Introducción al piano contemporáneo* (1975), *Tempus* (1980), *Nocturno en Sanlúcar* (1985), *Para Arthur* (1987) y *Marco para un acorde de Tomás* (1992). Después de la obra que nos ocupa, Castillo sólo compone para piano una *Invencción para piano* (1995).

MANUEL CASTILLO. MÁS ALLÁ DE LA MODERNIDAD

La bibliografía del compositor se está viendo ampliada lenta pero progresivamente durante los últimos años. Un primer libro fue publicado aún en vida del autor. Se trata de *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad* (Marco, 2003), en el que Tomás Marco va trazando los rasgos más destacados de la vida del compositor sevillano; hace especial mención a su “situación generacional”, así como a su triple labor como pianista, profesor y compositor. Señala, además, cuáles son los elementos de su lenguaje y dedica un amplio capítulo a analizar brevemente sus más importantes obras. En el último capítulo del libro está detallado todo su catálogo ordenado tanto cronológica como alfabéticamente. Entre los objetivos de Marco para la realización de este trabajo se encuentra el de situar la obra de Castillo “en un contexto creativo y mental, en las coordenadas de su propia cultura y en su aportación al acervo general de la música” (Marco, 2003, p. 11). Este libro además puede ser considerado, y así lo confirma el propio autor, como una primera piedra en el futuro edificio de unos estudios más amplios y detallados de Castillo (p. 11).

Marco define su estilo como “transvanguardista” y lo sitúa en lo que él llama “postmodernidad”. Este autor, que divide el siglo XX en tres etapas –la de la formación de la modernidad, la de la modernidad propiamente dicha y la variada postmodernidad (p. 16)-, considera que, desde la perspectiva postmoderna, si hay un compositor al que se pueda aplicar el calificativo de transvanguardia, éste es Castillo, ya que “conoce, valora y usa eventualmente la vanguardia si la necesita, y se mantiene en unos límites de lenguaje que son propios” (p. 17).

También define Marco los recursos técnicos de su obra y su pensamiento estético a partir del análisis de su propio lenguaje musical; según él, es la armonía el elemento más decisivo de la personalidad de Castillo, y la que denota más claramente sus caracteres transvanguardistas y postmodernos (p. 51).

⁴ Así sucede con *Variaciones Auringia*, de Ruiz; *Trazos del Sur*, de De la Cruz; *Elogio a Vandelvira*, de Marco; *Alborada en Aurinx*, de Montsalvatge; *Homenaje a Isaac Albéniz*, de Turina; *Jaén 2008*, de Prieto; *Tardes de almazara*, de Medina; *Aurgitana*, de Zárate; *Almenara*, de Ruiz, J. M.; *Gatena, diez paisajes jiennenses*, de Román; *Soñando María Magdalena*, de Cruz-Guevara y *Anamorfosis, op. 152*, de Seco de Arpe.

⁵ Estas son: *Perpetuum*, de Castillo; *Suite breve*, de Oliver; *Ocho miniaturas*, de García-Román; *Leggero-Pesante*, de De Pablo; *Marina*, de Vadillo; *Contrastes*, de Balada; *El jardín de las rosas*, de Soler; *Tempo breve*, de Guinjoan; *Orion*, de Mateos, y *Flores para Julia*, de García-Aguilera.

⁶ *Morfología sonora n° 4*, de Cruz de Castro, y *Preludio de Mirambel n° 4*, de García Abril.

En relación a la obra que nos ocupa, *Perpetuum*, es calificada por Marco como “necesariamente breve” y “obligatoriamente nada fácil”, por obedecer a un encargo muy específico. Afirma que Castillo empleó aquí “su conocimiento de las llaves del virtuosismo componiendo una pieza donde las dificultades son parejas con los recursos pianísticos que se necesitan para resolverlas” (p. 65-66).

Tras la muerte del compositor, el Festival de Música Española de Cádiz dedicó su edición del año 2006 a su memoria. Resultado de ello es una colección de artículos que abordan diversos temas, de entre los que cabe destacar el titulado “El piano de Manuel Castillo” (García-Casas, 2006). En este artículo, García-Casas afirma que su estilo pianístico impregna toda su obra, desde el género sinfónico al organístico, pues “hay siempre en ella una aproximación a los modos, estructuras y esquemas pianísticos” (García-Casas, 2006, p. 74). Asegura además este autor que todo cuanto afirme de su obra pianística viene avalado por el propio juicio del compositor, con quien mantuvo una estrecha amistad. La califica en su conjunto como “madura, ecléctica y minuciosa”, así como que ha sabido “extraer del piano toda su capacidad expresiva” (p. 75). Como características globales sobresalen el profundo conocimiento de las posibilidades expresivas del instrumento; el uso de modos, formas y estructuras, que le acercan al pianismo de Albéniz o de Falla, más que al de Turina; el mantenimiento de las formas clásicas, así como el uso de unas proporciones medidas con exactitud (p. 75).

Tras dejar testimonio textual del propio Castillo en relación a su obra pianística –procedente éste del folleto del CD que en 1995 editó el Centro de Documentación Musical de Andalucía con sus obras para piano más importantes, bajo la interpretación de Ana Guijarro-, García-Casas comenta detalles de algunas de sus piezas que él estima como fundamentales. De *Perpetuum* informa primeramente acerca de las circunstancias de su encargo; afirma que se trata de una obra de virtuosismo que no renuncia a la musicalidad, y sostiene que los elementos más característicos de la misma son un breve motivo generador que se transforma en todas las secciones del teclado, y la persistencia de un ritmo de *ostinato* perpetuo (p. 86).

Otros artículos a destacar que la segunda edición del Festival de Música Española de Cádiz dedica a Castillo son el de Tomás Marco (*Manuel Castillo. La creación desde la biografía*), el de Marta Cureses (*Poética y estructura en la obra de Manuel Castillo*) y el de Juan Luis Pérez (*Manuel Castillo: balance provisional de su obra*).

En el primero de ellos, Marco trata de establecer las relaciones entre la vida y la obra del compositor sevillano, centrándose en su condición de pianista, su formación académica, su vocación religiosa, su trabajo docente, su contexto generacional, su condición expresa de sevillano y su correspondencia con el “sentir andaluz” (Marco, 2006, pp. 12-13). En relación a su estilo musical, Marco afirma que “su melodismo es esencialmente armónico” y el elemento rítmico constituye “la columna vertebral de su técnica compositiva y hasta de su forma” (Marco, 2006, p.15).

Por su parte, Cureses traza una interesante visión retrospectiva de la vida y obra del compositor sevillano de manera cronológica. Comenta algunos aspectos ya enunciados por Marco en el artículo anterior, pero destacan sus aportaciones en lo que tiene que ver con las raíces de su estilo musical. De entre las mismas sobresalen las otorgadas por el magisterio de Nadia Boulanger en París, quien le transmitió los rasgos neoclásicos de Stravinsky (Cureses, 2006, p.51).

Pérez también afronta el asunto de las influencias recibidas, oscilando éstas desde Ravel hasta Bartók, Stravinsky y Schoenberg, “cuyas ideas le sirvieron a Castillo para superar las influencias centralizadoras del lenguaje de aquellos y abrazar un tipo de atonalidad que culmina en una de sus grandes obras: la *Sonata para piano*” (Pérez, 2006, p. 159). Se muestra especialmente preocupado en su artículo por la dificultad y, a veces, imposibilidad, de disponer de ediciones de las obras de Castillo, constituyendo éste el principal inconveniente en relación a la difusión de la obra del compositor sevillano (Pérez, 2006, pp. 162-163).

La fuente que más y mejor información da en relación a *Perpetuum* es la monografía que Marta Cureses dedica al Concurso, titulada *Premio 'Jaén'. Historia del piano español contemporáneo* (Cureses, 2009). En este libro, la autora se sirve del pretexto de la composición de la obra

obligada para abordar un estudio somero acerca de la producción pianística de los compositores que han recibido el encargo de dicha obra entre los años 1993 y 2008.

Cureses traza una semblanza biográfica de Castillo, al que califica como “uno de los más sobresalientes del panorama español de la segunda mitad del siglo XX” (Cureses, 2009, p. 21). Destaca también que desde joven sentía ya “el deseo de buscar una expresión propia”, más que adherirse a un estilo predeterminado (p. 23), lo cual no impide reconocer en su obra diversas influencias, como las de Bartók o Ravel (p. 24). Antes de referirse a su obra pianística, Cureses detalla algunos rasgos significativos del resto de su producción musical.

En relación a su obra para piano, Cureses destaca la coherencia de su estilo al apreciar en ellas el mantenimiento de las formas tradicionales ya desde sus primeras piezas; afirma, a su vez, que en la distancia que separa esas primeras obras de *Perpetuum* “se detecta una evolución que termina por explicar las últimas consecuencias que interesan a esta composición” (p. 27). Se detiene a examinar las obras para piano más representativas de Castillo anteriores a *Perpetuum* para establecer distintos nexos de unión y detallar la mencionada evolución estilística.

Ciertamente, dedica la autora unas muy breves líneas al análisis y comentario de esta obra. Lo más llamativo para Cureses es la suma importancia que atribuye el compositor al elemento melódico, lo cual sucede desde sus primeras obras para piano (p. 42), así como la existencia de un material introductorio que sintetiza la dualidad emocional que según esta musicóloga regía la existencia del compositor sevillano (p. 41).

La investigadora Elisa Pulla ha redactado dos artículos en los que analiza dos importantes obras para piano del Castillo: la *Sonata para piano* (1972) (Pulla, 2014a) y el *Preludio, diferencias y toccata sobre un tema de Isaac Albéniz* (1959) (Pulla, 2014b). En el primero de ellos, Pulla, tras examinar pormenorizadamente la pieza, califica a Castillo de “maestro de la estructura”, pues es capaz de, a partir de pocos elementos, “llegar a conformar un conjunto extraordinariamente complejo pero a la vez coherente y equilibrado” (Pulla, 2014a, p. 172). En el segundo de sus artículos analiza y compara las dos suites compuestas por Castillo, estableciendo sus semejanzas y diferencias, fundamentalmente estilísticas; tras su estudio asegura que no se trata de un compositor tradicional, sino que esa etiqueta “sólo puede ser vista a la luz de su negativa a seguir ciegamente estéticas y estilos novedosos los cuales no sentía que se adaptasen a su personalidad” (Pulla, 2014b, p. 181).

Existe un tercer artículo que la musicóloga Pulla dedica a la figura del compositor, titulado *Manuel Castillo: coherencia vital y estética en el entorno cambiante de la música española del siglo XX* (Pulla, s. a.). En él pretende desgranar sus rasgos estilísticos y estéticos a partir de sus escritos y de lo que diferentes autores han escrito sobre él.

Una importante fuente de información para estudios más profundos acerca de la figura y trayectoria vital de Castillo la constituye el libro *Manuel Castillo: recopilación de escritos, 1945-1998*, de cuya compilación se encargó su amigo el investigador Pedro Sánchez ⁽²⁰⁰⁵⁾.

También convendría resaltar la notable aportación a la bibliografía castilliana que ha supuesto la reciente publicación del libro *En torno a Manuel Castillo* (Cuadrado, Mahedero, y Sánchez, 2016), el cual es considerado como la primera monografía sobre la figura del compositor. En él aparecen compilados una serie de artículos surgidos de las ponencias del encuentro que el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y el Aula de Cultura de la Universidad Loyola Andalucía organizaron en abril de 2015 en torno a Castillo, coincidiendo con el décimo aniversario de su muerte. Tras un primer artículo de la musicóloga Julia García Manzano en el que plantea la problemática de la historiografía española del siglo XX y cómo ha determinado los cambios en la consideración estética del compositor (Cuadrado, Mahedero, y Sánchez, 2016, p. 15), diversos artículos de otros investigadores analizan diferentes facetas y obras del compositor.

PERPETUUM, EL IMPERIO DE LA MELODÍA

En el presente texto, el análisis de *Perpetuum* se ha elaborado atendiendo a las distintas categorías y rasgos musicales, así como a las características constructivas y morfológicas, pues, tal y como afirma Enrique Igoa, “la música es un fenómeno demasiado complejo para ser comprendido sin alguna forma de fragmentación de su material en sus elementos constituyentes” (Igoa, 1999, p. 73). De esta manera, se ha tratado de obtener información de cada

uno de los parámetros musicales que la componen, como son el elemento melódico, el armónico, el rítmico, el tímbrico y el textural, y de su posterior clasificación y organización en el conjunto en el que se originan, determinando así la forma.

Para poder lograr el análisis del estilo musical de la pieza seleccionada de Castillo, la estadística se configura como una herramienta de gran utilidad, pues proporciona mediciones objetivas de todos los elementos musicales que son necesarios para valorar su estilo.

La obtención de esta información ha sido posible gracias al empleo de la aplicación informática *Music21*⁷ en el entorno de programación *Python 2.7*⁸, útil tanto para la extracción y el cálculo eficaz de los datos estadísticos, como para la plasmación de dichos datos en tablas y diagramas.

Como paso previo a poder trabajar las piezas seleccionadas con *Music21* ha sido necesario convertir el texto musical en papel a un formato digital que la aplicación pudiera “entender”, como es el caso del formato *music.xml*. Para ello se ha hecho uso de un editor de partituras, en este caso el programa *Sibelius*⁹, teniendo que reescribir todos y cada uno de los signos musicales que aparecían en la partitura.

El título, *Perpetuum*¹⁰, ofrece una idea bastante clara de lo que el compositor pretende con la misma. Sin apenas cesuras ni respiraciones, la música discurre sin descanso de forma continua desde el principio hasta el final; además, éste precisamente se produce de forma abrupta, casi súbitamente, como si fuera la única manera de dar por concluida la incesante sucesión de notas. No obstante, todo está perfectamente organizado y estructurado, desempeñando cada nota su función dentro de un motivo, una frase, un periodo o una sección.

Estructuralmente, Castillo organiza la obra en tres secciones dentro de una clara y sólida forma ternaria: A – B – A + Coda. Además, presenta como característica reseñable el hecho de que todas las secciones tienen la misma duración de tiempo, pues las secciones I y III (que se etiquetarán ambas con la letra A, ya que son idénticas) suman cada una un total de 112 compases en 2/4 y se mueven a una velocidad de $\text{♩} = 112$ (M.M.), y la sección central (etiquetada con la letra B, ya que es contrastante con la anterior) tiene 56 compases, también en 2/4, pero a una velocidad de $\text{♩} = 56$ (M.M.). Por tanto, la sección B tiene la mitad de compases que A, pero van a la mitad de velocidad, por lo que A y B duran lo mismo. Este detalle constituye un importante factor de unión que otorga además coherencia y consistencia a cada una de las partes, las cuales se hallan claramente delimitadas por el propio compositor a través de sus correspondientes cambios de *tempo*, por lo que auditivamente la división estructural de la pieza es fácil de identificar.

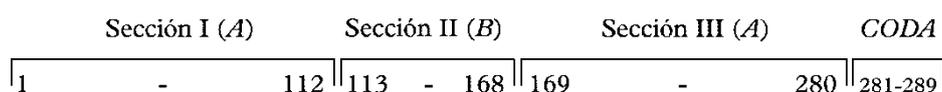


Figura 1.- Diagrama con la estructura global de *Perpetuum*. (Fuente: Elaboración propia.)

La sección A está construida a partir de dos elementos melódicos que tienen función de “antecedente” y “consecuente”. Estos van apareciendo en sucesivas entradas en alturas distintas, entre los cuales se intercalan diferentes pasajes de episodio o divertimento.

La sección B (cc. 113-168¹¹) contrasta claramente con las otras dos que la rodean, tanto por los materiales utilizados como por el empleo que de ellos hace. Ya no se trata de un mero trabajo de transformación o desarrollo motivico como en la sección precedente, sino más bien de un

⁷ *Music21* es una herramienta creada por Michael Cuthbert para la investigación musicológica asistida por ordenador que se desarrolla en el entorno de programación de *Python* (en <http://web.mit.edu/music21/doc/about/what.html>).

⁸ *Python* es un lenguaje de programación creado por Guido van Rossum a comienzos de la década de 1990, multiplataforma y de código abierto (en <https://www.python.org/>).

⁹ *Sibelius* es un programa informático de composición y notación musical perteneciente a la compañía AvidTechnology (en <http://www.sibelius.com>).

¹⁰ Adjetivo del latín *Perpetuus*, -a, -um: continuo.

¹¹ N. A.: se ha usado en este artículo ‘c.’ como abreviatura de ‘compás’ y ‘cc.’ como abreviatura de ‘compases’.

proceso de yuxtaposición de elementos melódicos sin que éstos sufran transformación alguna. El contexto global en el que los tres motivos que la componen se encuentran también es completamente diferente al anterior: del toque *non legato* se pasa aquí al más expresivo y *dolce* toque *legato*; la gama dinámica también es más amplia, siendo el matiz predominante el de *p*, y disminuyendo el *tempo* a la mitad.

La última sección (cc. 169-280) es idéntica al a primera, por lo que se utilizará la misma etiqueta, 'A'. Los últimos nueve compases constituyen una coda en la que Castillo emplea elementos de las dos secciones principales de la obra.

Teniendo en cuenta las diferentes exposiciones y entradas de los materiales melódico-rítmicos de cada sección, éstas pueden dividirse a su vez en distintas partes, tal y como aparece reflejado en la tabla 1.

	Compases		Etiqueta	Material
Sección I (A)	1-112	1-16	Exposición 1	Antecedente y consecuente.
		17-22	Transición	
		23-41	Episodio 1	Antecedente más consecuente modificado.
		42-48	Exposición 2	Antecedente y consecuente originales en mano izquierda.
		49-60	Transición	
		61-64	Exposición 3	Antecedente en las dos manos: derecha por movimiento directo; izquierda por movimiento contrario.
		65-72	Transición	
		73-96	Episodio 2	Antecedente más consecuente modificado.
		97-112	Reexposición	Repetición de los cc. 1-16, a la 8ª alta, matiz incrementado a <i>ff</i> y mano izquierda duplicando sus acompañamientos de corcheas a semicorcheas por medio de octavas quebradas.
Sección II (B)	113-168	113-114	Contraste	Llamada de atención de huecos acordes de 5ª en <i>ff</i> señalan el inicio de algo nuevo.
		115-136	Exposición 1	Presentación de los tres motivos: motivo 1 (cc. 115-116), motivo 2 (cc. 123-126) y motivo 3 (cc. 130-134).
		137-152	Exposición 2	Segunda exposición de los tres motivos; en esta ocasión el motivo 2 por movimiento contrario.
		153-156	Transición	Recuerda la sección anterior por el empleo de escalas que ascienden cromáticamente.
		157-164 165-168	Exposición 3 Retransición	Última exposición de los motivos 2 y 1. Vuelta a 'A' empleando el antecedente y consecuente de la sección anterior.
Sección III (A)	169-280	169-184	Exposición 1	Antecedente y consecuente.
		185-190	Transición	
		191-209	Episodio 1	Antecedente más consecuente modificado.
		210-216	Exposición 2	Antecedente y consecuente originales en mano izquierda.
		217-228	Transición	
		229-232	Exposición 3	Antecedente en las dos manos: derecha por movimiento directo; izquierda por movimiento contrario.
		233-240	Transición	
		241-264	Episodio 2	Antecedente más consecuente modificado.
		265-280	Reexposición	Repetición de los cc. 169-184, a la 8ª alta, matiz incrementado a <i>ff</i> y mano

Coda	281-289	izquierda duplicando sus acompañamientos de corcheas a semicorcheas por medio de octavas quebradas.
		Uso de elementos de las dos secciones 'A' y 'B': los acordes ahora arpegiados de los compases 113 y 117 (cc. 281-284) y el antecedente y el consecuente (cc. 285-288).

Tabla 1.- Organización estructural de los materiales empleados en Perpetuum. Fuente: Elaboración propia

En un entramado textural claramente homofónico, resultan interesantes las conclusiones que se pueden extraer al estudiar el tratamiento melódico-rítmico de cada pieza. Existen en *Perpetuum* unos intervalos determinados que son los que van organizando y dando forma al discurrir continuo de la música en su primera y última sección; éstos originan células melódico-rítmicas que van sucediéndose y combinándose, formando motivos que se han dado en llamar, como ya se ha comentado, “antecedente” y “consecuente”. Precisamente, de la alternancia de ambos entre sí y con otros motivos de transición, surgen las relaciones de tensión y relajación que dan movimiento a las secciones A. La base interválica germen de dicha sección la constituyen los intervalos de 2ª mayor-2ª menor, tono-semitono (T-t).

La procedencia del material melódico que forma el antecedente y el consecuente es diferente, haciéndoles claramente distinguibles el uno del otro. Así, el primero está basado en relaciones triádicas de acordes por terceras, contiene a su vez el intervalo de 7ª mayor y posee una extensión máxima de un compás. Por su parte, el consecuente está formado a partir del grupo de intervalos germen de la sección, es decir, a partir de las relaciones de tono-semitono, constituyendo escalas cromáticas “disfrazadas diatónicamente” con una extensión variable.



Figura 2.- Motivo básico del “antecedente” (c. 1)¹².



Figura 3.- Motivo básico del “consecuente” (c. 2).

Estas relaciones de tono-semitono (base interválica germen) forman, a su vez, distintos tetracordios que convendría destacar por su relevancia en el discurrir de la sección:

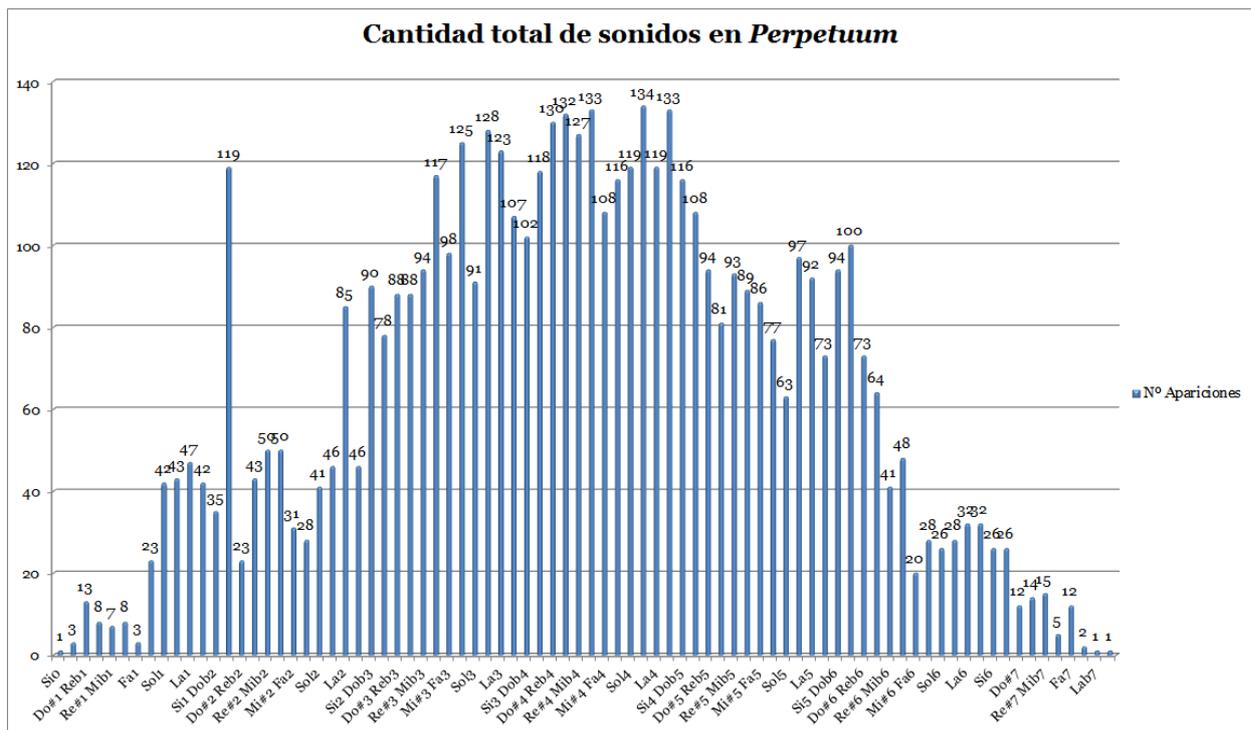


Figura 4.- Tetracordio ‘α’, formado por los intervalos semitono-tono-semitono (t-T-t) (c. 3).



Figura 5.- Tetracordio ‘β’, formado por los intervalos tono-tono-tono (T-T-T) (c. 24).

¹² Los ejemplos musicales de *Perpetuum* reproducidos en este artículo son de elaboración propia a partir del original de la partitura impresa.



La diferenciación rítmica que se establece entre las secciones *A* y *B* es muy clara, de ahí que en esta obra el ritmo cumpla una función estructural importante. Así, en el “perpetuum” musical en el que se desarrolla la obra, las rápidas figuraciones de semicorcheas son el otro elemento característico de la sección *A* –junto con el intervalo generador–, mientras que las muy pausadas corcheas lo son de todos los motivos que integran la sección *B*. El ritmo siempre es claro y se ajusta con fidelidad a la métrica del compás.

Los gráficos obtenidos con *Music21* enseñan de modo muy ilustrativo la distinta utilización del ritmo que hace Castillo en esta obra, tal y como se muestra a continuación.

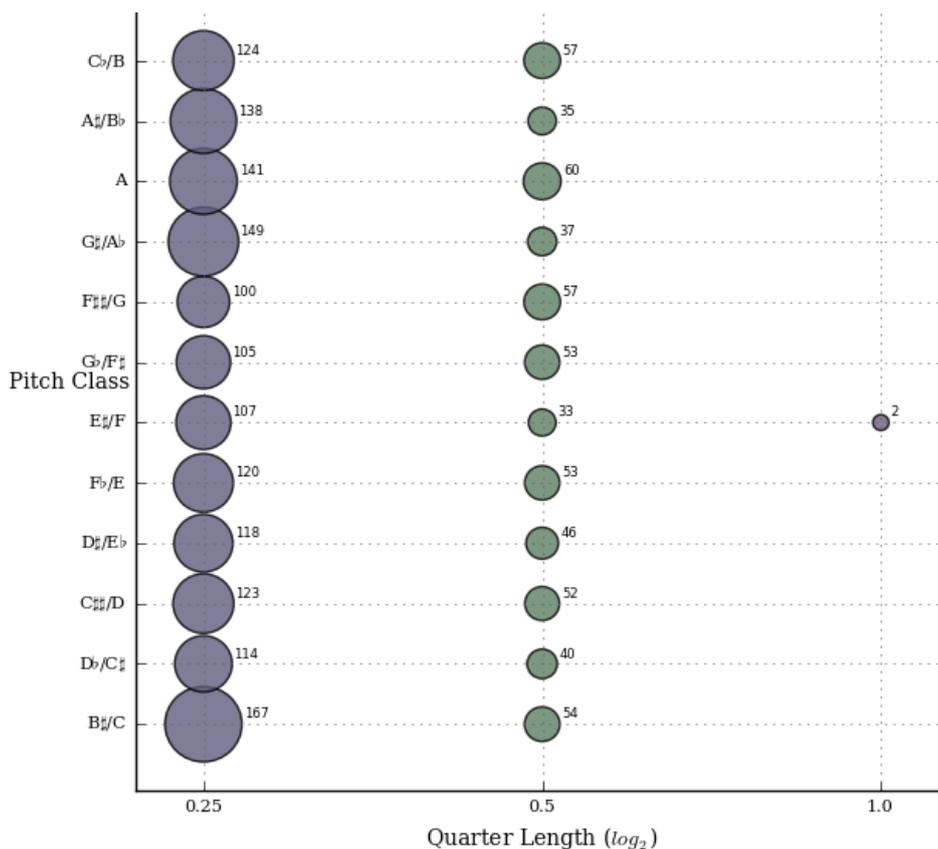


Figura 13.- Diagrama que muestra los tipos de figuras rítmicas y las cantidades de las mismas que se encuentran en la primera sección de *Perpetuum* (cc. 1-112): negras (1.0, en el eje de abscisas, “QuarterLength” indicado en el gráfico), corcheas (0.5) y semicorcheas (0.25). (Fuente: elaboración propia).

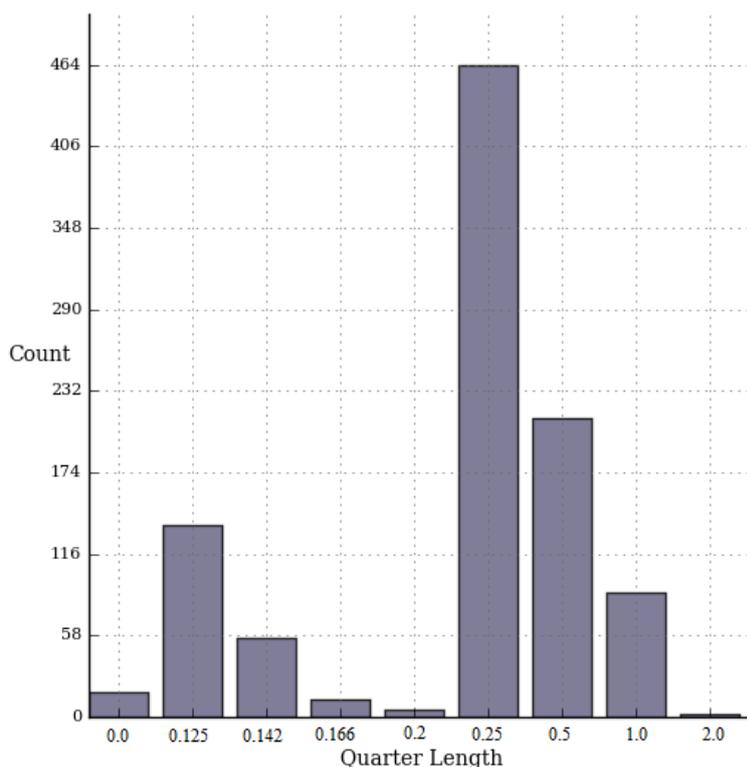


Figura 14.- Diagrama de barras que muestra la mayor variedad rítmica de la sección central de *Perpetuum* en relación a las otras dos que la envuelven. En ésta aparecen desde blancas (2.0), hasta apoyaturas (0.0), además de negras, corcheas, semicorcheas, fusas y figuras de valoración especial, como septillos de fusas (0.142, con un total de 56). La figura que predomina es la de semicorchea (0.25, con 464 apariciones). (Fuente: elaboración propia).

En relación a la armonía, ya se ha comentado anteriormente cómo la célula interválica germen va organizando estructuralmente todo el discurso melódico de *Perpetuum*. Armónicamente no se aprecia ninguna tonalidad, ni ningún sonido que establezca jerarquías sobre el resto de sonidos, sino que vuelve a ser la célula germen de tono-semitono la que va a ir guiando todo el acompañamiento armónico, en el que abundan los acordes por 2^{as}, principalmente mayores, es decir, acordes de tonos enteros:

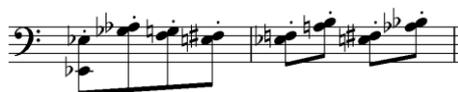


Figura 15.- Acordes por 2^{as} mayores (T) moviéndose a distancia de semitono (t) (cc. 2-3); se trata éste de uno de los acompañamientos más característicos de la pieza.

De esta manera, esta obra cumple con un rasgo característico de la música de Castillo señalado por Marco, quien hablaba de una especie de génesis de la armonía a partir del elemento melódico (Marco, 2003, p. 52).

Otra peculiaridad del tratamiento armónico empleado por Castillo es el uso de todo tipo de armonías, pudiéndose encontrar en esta pieza desde acordes por segundas, hasta sonoridades de acordes tríadas por terceras aparecidos en el antecedente de la sección A; sin embargo, predominan a lo largo de toda la obra las sonoridades de acordes por cuartas y/o quintas con sonidos añadidos, generalmente 2^a mayores. Así, en el ejemplo de la figura 16 pueden observarse acordes por 4^a o 5^a con 2^{as} añadidas (c. 19), y acordes por 5^a en la mano izquierda junto con arpeggios por 4^a en la mano derecha (c. 25):

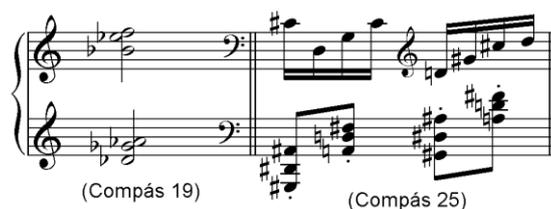


Figura 16.- Ejemplo de acordes y arpeggios por 4^{as} o 5^{as}.

Castillo aprovecha la característica sonoridad hueca de los acordes por 5^a para introducir de forma clara y abrupta la contrastante sección B. Y el inesperado y sorpresivo acorde final podría ser tomado como un poliacorde formado por dos acordes de 4^a justa más 5^a aumentada, en la mano izquierda, y 4^a aumentada más 5^a justa, en la mano derecha (ver figura 17).



Figura 17.- El acorde final y su posible génesis.

Podría afirmarse finalmente que, al haber sido compuesta a los 62 años de edad, es lógico comprender que los principales rasgos del estilo “transvanguardista” de Castillo se hallen presentes en esta obra, en la que el autor evita cualquier tipo de experimentalismo. La superioridad de la melodía, que organiza tanto el planteamiento estructural como determina la armonía, puede ser considerada como el rasgo distintivo más original que *Perpetuum* aporta al piano español contemporáneo.

A su vez, el tratamiento que Castillo hace del instrumento puede ser calificado como tradicional, ya que el virtuosismo interpretativo planteado por la obra parte de los diferentes ataques *legato* y *non legato*, en una expresión comedida, así como en un empleo proporcionado y exacto de los *tempos*.

CONCLUSIONES

Del análisis de la partitura y de su audición se deduce que la concepción de la obra ha sido para la exhibición de las habilidades y los recursos técnicos y expresivos del pianista, quien mediante una interpretación precisa ha de asegurar la adecuada recepción por parte del oyente del mensaje musical concebido por el compositor. En ella, la expresión musical se halla supeditada a una correcta y brillante ejecución de los más variados ataques pianísticos, tanto de diseños de escalas o arpeggios, como de todo tipo de acordes y pasajes polifónicos.

Se ha logrado identificar el procedimiento compositivo empleado por Castillo para su génesis, en el que una serie de motivos melódicos e intervalos armónicos van dando forma a los casi trescientos compases de los que consta la obra. Se trata por tanto de una composición en la que la armonía determina la melodía y viceversa, sobre un ritmo perpetuo de semicorcheas que se mantiene incesante desde su comienzo hasta su final, tan sólo interrumpido con unos breves momentos de descanso en su contrastante sección intermedia. Y todo ello dentro de un marco estructural milimétricamente calculado en el que no se distingue una clara polarización de ningún sonido, sino que toda su sonoridad global está dominada por los intervalos de tono y semitono¹⁴.

Por el esquema formal empleado, por su clara textura de melodía acompañada, por el tratamiento otorgado al piano e, incluso, por su interés en el reconocimiento inmediato de los

¹⁴Podría asegurarse incluso que la pieza concluye con su “tónica”: el poliacorde final (ver figura 21) contiene en cada una de sus dos mitades constituyentes los intervalos de tono y semitono (2^a mayor y 2^a menor).

elementos melódicos y armónicos, *Perpetuum* podría etiquetarse de obra conservadora, producto de un perfecto conocedor de la tradición pianística española y europea. Pero al mismo tiempo, por su innovador tratamiento del concepto de tonalidad o, mejor dicho, de la polarización de los sonidos, a través de unos intervalos concretos, esta pieza bien podría situarse en la primera línea de la creación pianística del último cuarto de siglo en España.

De la obra global de Castillo, Tomás Marco afirmaba que aparecía “como la de un independiente muy bien dotado y con un seguro oficio que, sin acercarse a la vanguardia o a lo experimental, ha conseguido un lenguaje propio capaz de evolucionar” (Marco, 1983, p. 247-248), llegando a definir su estilo como “transvanguardista” (Marco, 2003, p. 17). Este lenguaje propio del que habla el historiador madrileño, en *Perpetuum* está reflejado en el tratamiento que hace de la melodía y de la armonía, principalmente.

Se confirma en esta composición lo dicho también, además de por Marco, por otros autores, como García-Casas o Cureses, en el sentido del mantenimiento de las formas tradicionales y el uso de unas proporciones medidas con exactitud, así como de la importancia que la melodía y la armonía tienen en su música. Se comprueba, por lo tanto, tras el estudio de esta pieza para piano, que Castillo no se aparta de su estilo compositivo según lo testimoniado por diversos musicólogos.

Así pues, con este artículo se ha conseguido ofrecer una aproximación más precisa y clara a la música para piano solo de Castillo, quien ha sido uno de los protagonistas principales del desarrollo de la música en España durante los últimos cincuenta años. Tal y como ha quedado reflejado en el estado de la cuestión, la música para piano contemporánea se halla necesitada de estudios que ahonden en su naturaleza y funcionamiento; así podrá contemplarse en relación con el conjunto de la obra de cada uno y en el marco de la música española de nuestro tiempo.

El conocimiento y la difusión de éste y otros trabajos en los ámbitos de la enseñanza superior de Música podrá contribuir a una mejor comprensión de la creación artístico-musical contemporánea, posibilitando a su vez la aparición de un mayor interés por la ampliación del repertorio pianístico tradicional en los planes de estudio de las Enseñanzas Superiores de los conservatorios de música, que raramente trasciende las obras compuestas más allá de la Segunda Guerra Mundial.

El conocimiento y la difusión de éste y otros trabajos en los ámbitos de la enseñanza superior de Música podrá contribuir a una mejor comprensión de la creación artístico-musical contemporánea, posibilitando a su vez la aparición de un mayor interés por la ampliación del repertorio pianístico tradicional en los planes de estudio de las Enseñanzas Superiores de los conservatorios de música, que raramente trasciende las obras compuestas más allá de la Segunda Guerra Mundial.

REFERENCIAS

- Castillo-Navarro, M. (1992). *Perpetuum* [partitura]. Madrid: Real Musical.
- Cuadrado, F., Mahedero, B. y Sánchez, I. (Coord.) (2016). *En torno a Manuel Castillo*. Granada: Libargo.
- Cureses, M. (2006). Poética y estructura en la obra de Manuel Castillo. En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2, pp. 47-57. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- _____ (2009). *Premio 'Jaén'. Historia del piano español contemporáneo*, 2 vols. Jaén: Diputación Provincial.
- García-Casas, J. (2006). El piano de Manuel Castillo: transparencia y versatilidad. En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2, pp. 73-87. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Igoa, E. (1999). Análisis estadístico. *Quodlibet*, nº 13, pp. 71-78. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española*, 6: Siglo XX. Madrid: Alianza.
- _____ (2003). *Manuel Castillo. Transvanguardia y postmodernidad*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga.

_____ (2006). Manuel Castillo, la creación desde la biografía. En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2, pp. 11-20. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Pérez, J.L. (2006). Manuel Castillo: balance provisional de una obra. En *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2, pp. 157-170. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía.

Pérez-Gutiérrez, M. (1999). Castillo Navarro, Manuel. En Casares, E. (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3 (pp. 378-381). Madrid: SGAE.

Pulla, E. (2014a). Un ejemplo de perfección y complejidad en la adaptación de las formas clásicas al siglo XX: la Sonata para piano (1972) de Manuel Castillo. En *Hoquet*, nº2, Málaga: Conservatorio Superior de Música de Málaga. Recuperado de: http://www.conservatoriosuperiormalaga.com/rene/hoquet/articulos/2014/pulla_sonatacastill o.pdf (consultada el 18/06/2015).

_____ (2014b). *Preludio, diferencias y toccata sobre un tema de Isaac Albéniz*: la reinterpretación de la suite para piano en la obra de Manuel Castillo. En *Diferencias*, nº 4, 3ª época, pp. 151-181. Sevilla: Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla.

_____ (s.a.). Manuel Castillo: coherencia vital y estética en el entorno cambiante de la música española del siglo XX. En *Disonancias. La revista de la asociación Op. 90*. Recuperado de: <http://90disonancias.com/2014/09/1172/manuel-castillo-coherencia-vital-y-estetica-en-el-entorno-cambiante-de-la-musica-espanola-del-siglo-xx/> (consultada el 18/06/2015).

Sánchez, P. (ed.) (2005). *Manuel Castillo: recopilación de escritos, 1945-1998*. Dos Hermanas: Desdados