PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 2 Año 2006

En Memoria de Manuel Castillo

CONSEJERÍA DE CULTURA Centro de Documentación Musical de Andalucía

Director
REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Consejo de Redacción
CANDIDO MARTÍN FERNÁNDEZ
MARÍA JESÚS RUIZ FERNÁNDEZ
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
MARTA CURESES
EMILIO CASARES RODICIO
DIANA PÉREZ CUSTODIO
ANTONIO MARTÍN MORENO
MARTA CARRASCO
ALFREDO ARACIL
MANUELA CORTÉS
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ
OMEIMA SHEIK ELDIN
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ

Secretaria
Mª. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Depósito Legal: GR - 2352 - 2006

I.S.S.N.: 1886-4023

Edita
© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

MANUEL CASTILLO, PROFESOR Y AMIGO

Rafael Díaz
(Compositor. Asociación de Compositores Sinfónicos Andaluces)

Abstract:

Manuel Castillo, Professor and Friend

The author of this article remembers Manuel Castillo as both professor and friend. As a professor, Castillo had the wisdom to guide him unerringly along the path of composition; and as a friend, he was consistently cordial, friendly, and willing to assist professionally whenever necessary. To these remarks the author attaches some Composition notes from Manuel Castillo, saved from his student years. The original notes are now conserved in the *Centro de Documentación Musical de Andalucía.*

Es sabido que la figura de Manuel Castillo no solo tiene una importante dimensión como compositor sino también como pedagogo. Hice la carrera de composición con él (entre los cursos 1977-78 y 1980-81) y se mostró conmigo como un profesor y amigo, como profesor supo orientarme certeramente en el camino de la composición y fue un amigo porque siempre tuvo un trato amable y cordial y me ayudó profesionalmente cuando lo necesité.

Es evidente que no hice un diario de mis clases con él y puede que en mi relato, los hechos no los sitúe en orden rigurosamente cronológico y los escriba quizás de manera atropellada, pero todo cuanto cuento, lo conservo fresco en la memoria, especialmente en lo que se refiere a la primera época de mis estudios con él.

Aquí pongo mi crónica.

Me encontraba matriculado en el Conservatorio de Málaga con un profesor que daba desde Armonía (4 cursos entonces) a Composición (4 también) pasando por Contrapunto (2 cursos) y uno de Fuga, aún no había llegado a la Composición pues me hallaba recibiendo clases de Fuga, y ante la inminente jubilación del profesor, pensé que sería mejor dar Composición con un único profesor y no iniciarla con uno y terminarla con otro,

debo aclarar que la única pretensión que yo tenía, era estudiar por el afán de saber, pues ser compositor no era algo que pensara que estuviera a mi alcance, ni nadie en ningún momento me había aclarado como llegar a ello ni el pobre ambiente musical de entonces me ayudaba, ni tenía ningún ejemplo a seguir.

Ese curso no terminé la Fuga y para el siguiente trasladé la matrícula al Conservatorio de Sevilla creyendo equivocadamente que al igual que en Málaga, Manuel Castillo (de quien ya había oído hablar y era la justificación de querer estudiar en Sevilla) me daría Fuga y posteriormente Composición, no era así, pues el profesor de esta materia era D. Luis Blanes, cuando me presenté ante él, me dijo que para la primera clase llevase una exposición de Fuga, así lo hice y cuando tuvo ante sus ojos el trabajo que había hecho lo encontró tan deficiente que me dijo literalmente "la Fuga olvídela, repasaremos el Contrapunto" como mi afán era aprender, lo acepté de buen grado, pero a las pocas clases ante las dificultades que me presentaba la materia me dijo "con la Armonía que usted sabe no puedo enseñarle Contrapunto" me hizo repasar materias básicas de la Armonía según muestro en esta página (Anexo 1) de un ejercicio del primer curso de Armonía y que conservo en un bloc donde están todos los trabajos que realicé en ese año, este trabajo que presento me costó un mes de esfuerzo y al final me dijo "le voy a pasar porque ya le veo cansado, pero esto se puede mejorar, no debe usted conformarse con lo primero que le salga". Si cuento esto es para que se pueda medir en toda su dimensión qué significó mi encuentro con Manuel Castillo posteriormente.

Al curso siguiente ya me matriculé de primero de Composición, en la primera clase, Manuel Castillo ya estableció una relación cálida y amistosa pues me preguntó sobre mi situación personal, en qué trabajaba, qué había estudiado, le pareció muy adecuado que tocase el Clarinete en una banda y más aún que lo hubiese hecho desde pequeño, su comentario a este hecho fue categórico "eso lo tendrás siempre". Para las primeras clases me mandó hacer una redacción sobre la melodía, el ritmo y la textura, asegurándome que era útil, algo que posteriormente comprobé, realizados estos trabajos seguimos con un análisis de la 3ª Sonata para Piano de Beethoven, la forma de construir encadenando motivos, semifrases, frases etc... y me mandó construir una frase a partir de un motivo y posteriormente me pidió que orquestara un trozo de la Sonata antes mencionada; en este momento quiero hacer un paréntesis y describir la escena gráficamente, yo iba siempre con chaqueta y corbata y le hablaba de usted, mientras él me tuteaba y normalmente mientras hablaba tenía la pipa en la boca y a veces la encendía expandiendo un aroma dulzón a tabaco inglés, inevitablemente después de ver el trabajo decía "bien, bien, bien" y a continuación comenzaba con una batería de preguntas del tipo: ¿no te parece que esto quedaría mejor así?, ¿ te gusta esto?, ¿ porqué no pruebas tal cosa?, ¿ porqué no miras tal obra?, y como mucho decía "yo lo haría así", nunca imponía su criterio sino que te hacía reflexionar sobre tu trabajo y la forma de mejorarlo, como tenía una hora de clase para mi solo, nuestra conversación giraba sobre diversos puntos, como prueba de ello menciono que muchos años después me comento muy divertido que en una de nuestras conversaciones yo le había dicho que la música experimental no me interesaba. Para dar sus clases, iba provisto de unos folios manuscritos a modo de fichas que constituían

(aunque esquemático) en si mismo un manual de composición, al parecer esos folios los usó durante un tiempo y (según me comenta el compositor Antonio Flores, otro de sus alumnos) es posible que con el tiempo y la práctica no necesitara llevarlos a clase, por lo que puede que muchos de sus alumnos ignoren la existencia de tales documentos y lo que es altamente improbable, que nadie le pidiera como hice yo (muy cortésmente) que me dejara fotocopiar los folios y (aún me sorprendo) me los dejara, no sé si existen en la actualidad los originales, en cualquier caso los pongo por creer que son muy orientativos de sus clases (Anexo 2)[1].

Siguiendo mi relato, ante un pasaje de la orquestación de la Sonata me pregunto porqué me había salido de lo escrito en el original, le expliqué que el añadir unas terceras a la línea melódica en aquel sitio era porque creía que fue la intención del autor escribirlo así, pero que la dificultad técnica de la ejecución pianística le habían determinado a ponerlo simple, algo que en una orquestación con 2 Flautas o 2 Oboes, no presenta ninguna dificultad y (según mi criterio) se completa el pasaje, me dio la razón y este hecho me animó mucho, pero algo acontecido un poco antes o después fue lo que me hizo aspirar a ser compositor, me pidió que le llevara un Quinteto de Viento, cuando se lo presenté y después de hablar sobre el trabajo, me dijo de manera rotunda "tu eres compositor" considérese lo referido anteriormente sobre mi opinión de ser compositor, mi pobre bagaje técnico al principio del curso anterior y lo que significaba que un compositor de reconocido prestigio me dijera tal cosa, sentí una íntima satisfacción y aunque nada le expresé eso me determinó hacerme compositor.

Un día para explicarme la pequeña forma tocó varias piezas del álbum "Para niños" de Bela Bartók, por lo que me habló de su música me dio la impresión que era un gran conocedor de este autor y lo valoraba enormemente quizás por tratarse de un compositor nacionalista, aunque dejo para los musicólogos el análisis de su obra, no me cabe duda de la influencia de este compositor.

El primer curso siguió su rutina sin que yo recuerde nada que merezca contarse salvo 2 cosas, la 1ª que en lo referido a poner música a un texto, y después de analizar alguna partitura (que era lo habitual) y mencionarme los mejores ciclos de canciones de la historia de la música y explicarme como debía hacerlo, yo elegí un poema del ciclo "Marinero en tierra" de Rafael Alberti y a pesar de mi opinión negativa sobre la música experimental, no sé porqué, yo sentí la necesidad de hacer algo fuera de la tonalidad, el tocó al Piano el trabajo, me expreso su opinión sobre tener un sistema (el que fuera) o el uso de algún elemento que diera coherencia a la obra y me habló de la etapa atonal de A. Berg y otros y el subsiguiente nacimiento del dodecafonismo, pero de ninguna manera me conminó a escribir dentro de la tonalidad, lo que dice mucho de su flexibilidad y capacidad de adaptación al alumno que como luego pude comprobar, conmigo fue mucha.

---

[1] Estos documentos se encuentran depositados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía

La 2ª cosa fue para mi de vital importancia, al final del curso me preguntó ¿vas a ir a Granada?, como no entendí el sentido de su pregunta me informó que en esa ciudad se realizaban paralelo al Festival unos cursos de música de gran solera y que al aula de Composición iba como profesor Carmelo Bernaola, me animó a ir y me dijo literalmente "ve con Carmelo Bernaola que vas a aprender mucho", y finalmente que me procuraría una beca para que no tuviese que pagar nada, y así fue.

En Granada el contacto con los alumnos que venían de todas partes de España junto al conocimiento e información de la música contemporánea que tenía Carmelo Bernaola, significó para mí tomar contacto con la actualidad de la música. Tengo que decir con absoluta sinceridad que estuve pensando durante un tiempo la posibilidad de ir a Madrid a estudiar con él, pero finalmente determiné que primero debía adquirir una base musical sólida y luego, desde esa base, buscar y ver otras cosas y con Manuel Castillo yo tenía asegurada esa base dado lo buen profesor que era como ya había comprobado.

El curso de Granada fue para mi muy fructífero y cuando volví al Conservatorio de Sevilla al inicio del curso, Manuel Castillo se interesó sobre lo que había aprendido, yo le expliqué con detalle cuanto habíamos visto y oído, en particular el sistema de la serie interválica que Carmelo Bernaola practicaba con sus alumnos para que según decía "se soltaran y se desligaran de la tonalidad" y desde aquel momento yo seguí fielmente sus enseñanzas pero trabajando a veces con la serie interválica en una rara combinatoria.

Ahora pienso, que desde su práctica y veteranía me observaba con curiosidad e interés y daba suaves golpes de timón reconduciéndome cuando era necesario, pero nunca me dijo que mi proceder podía ser incoherente ni intentó imponerme nada.

Cuando me habló de la Sonata monotemática tocó algunas de Scarlatti y me aseguró que la danza de la Vida Breve de Falla era una Sonata de un solo tema, aprovechando la circunstancia (y también en otras ocasiones) estuvimos hablando del nacionalismo musical y recuerdo como un día tocó al piano una Jácara (danza hoy en desuso) que traía manuscrita de un compositor sevillano apellidado Mariani, de escritura simple en compás de 3 x 8, y carácter nacionalista. En otra ocasión hablamos de El Puerto de Albeniz y me produjo gran satisfacción ver que coincidía conmigo en que era un Tanguillo de Cádiz, es evidente que el nacionalismo que practicaba en cierta medida y al que yo estaba predispuesto por mis contactos con el mundo del Flamenco, me lo insufló (al menos así lo creo) aunque de manera suave y nunca impuesta.

En alguna ocasión tocó al Piano alguna obra suya y a veces (raramente) me hizo oír una grabación de alguna otra, recordando en particular el quinteto con Guitarra, que (si la memoria no me falla) me comentó que lo había escrito con una técnica dodecafónica aunque pocas veces hablé con él de su música, y esto es comprensible, yo estaba inmerso en aprender y en mi propio desarrollo, también la distancia física de vivir cada uno en una ciudad distinta (y distante según las comunicaciones de la época) me hacía dificultoso cuando no imposible, seguir su trayectoria, ni tampoco estaba yo al nivel adecuado para valorar su obra.

Con ocasión de un ejercicio escolar que se celebró en el Conservatorio un sábado por la mañana y referido a la clase de composición, me acompañó en una de mis partituras experimentales, ensayamos un poco y la tocamos, cuando en el concierto yo con el Clarinete comencé a hacer frulatti etc. los niños asistente (el salón de actos estaba completamente lleno) comenzaron a reírse, lo que por un momento me descontroló pero seguimos tocando, al final de la obra aplaudieron estrepitosamente y cuando me volví hacia el Piano recuerdo su gesto muy divertido y satisfecho. Después mientras en un bar tomábamos una cerveza junto con los demás participante del concierto me comentó que no le parecía mal que los niños se hubiesen reído, desde entonces siempre he buscado que la gente se divierta con la música antes de que se aburra.

Cuando terminé el 2º curso me examiné para premio de grado medio de Composición y me lo dieron, lo que indica que estaba bien encaminado.

En cierta ocasión la hoy llamada Orquesta Provincial de Málaga nos unió a los dos en un acontecimiento, mientras él actuaba tocando uno de sus conciertos para Piano a mi me estrenaban una obra, después del concierto estábamos a solas y me dijo que le había gustado mi obra y añadió "tu eres músico, no hagas caso de los que no lo son" sin darme nombres ni referirse a nadie en concreto, aquella frase me alertó y desde entonces me aplique en separar el grano de la paja y he tenido mucha precaución en no dejarme influenciar por "los que no son músicos".

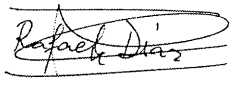
Sobre el 3º y 4º curso no recuerdo nada que pueda situarlo de manera clara y cronológicamente exacta salvo que sus enseñanzas llegaban solo hasta el dodecafonismo y al final del 4º curso, realice una partitura según esta técnica, de gran complejidad y que me llenó de satisfacción, (aunque hoy abomino de esa fútiles complejidades) era la confirmación del trabajo realizado y de la técnica que creía había conseguido alcanzar, también me examiné para premio fin de carrera y me lo dieron, con lo que pensé que había valido la pena el esfuerzo de desplazarme semanalmente desde Málaga a Sevilla y vuelta en el mismo día, llegando a mi casa a veces pasada la media noche con un coche malo y en una carretera llena de baches que hacia el viaje insufrible e incluso peligroso, pues en una ocasión me ocurrió un suceso en que corrí serio peligró.

Cuando terminé la carrera seguí teniendo contacto personal con él pero no de enseñanza musical directa, por 2 razones, la 1ª que en 1983 estuve como profesor de Armonía en el Conservatorio de Granada lo que me alejó más físicamente de Sevilla; y la 2ª, que yo andaba buscando mi camino musical y en 1982 asistí en Sitges a un curso donde participaba entre otros Luigi Nono como profesor, en el curso se celebraron diversos conciertos y uno de ellos fue de música mixta (electrónica unido a instrumentos tradicionales), y creí encontrar lo que andaba buscando, de tal manera aquello me entusiasmó, que durante más de 20 años el grueso de mi producción ha sido de música electroacústica, una prueba evidente es que; en el año 2005 la Junta de Andalucía publico mi libro "Música Mixta" con 10 partituras y 8 grabaciones electroacústicas, con la particularidad que es el único

libro publicado en España de este materia. La influencia de la música electroacústica también impregnó mi música instrumental y la consulta a Manuel Castillo no era posible porque él no practicaba la música electroacústica.

Muy posteriormente le mandé un CD con mi "Misa de Andalucía"[2] que es una Misa flamenca donde había grabado un cantaor y un coro mixto que después había manipulado, hablamos por teléfono sobre la obra y me comentó que le había gustado mucho y añadió "tu con la electrónica has encontrado un camino que te va muy bien". En otra ocasión hablamos de un CD que iba a publicar la Junta de Andalucía[3] donde iba una obra suya otra de Paco Guerrero y otra mía, el me preguntó que tipo de obra había hecho, cuando le conté que era una obra para Guitarra con electrónica en vivo y Orquesta, y como también era conocedor de lo experimental de la obra de Paco Guerrero, con cierta pesadumbre me dijo "ya ves, mi música va a quedar como antigua" a lo que le respondí, "Manolo, tu música va a quedar como lo que es, buena música" esto indica la relación sincera y amistosa que teníamos y hemos conservado hasta el final.

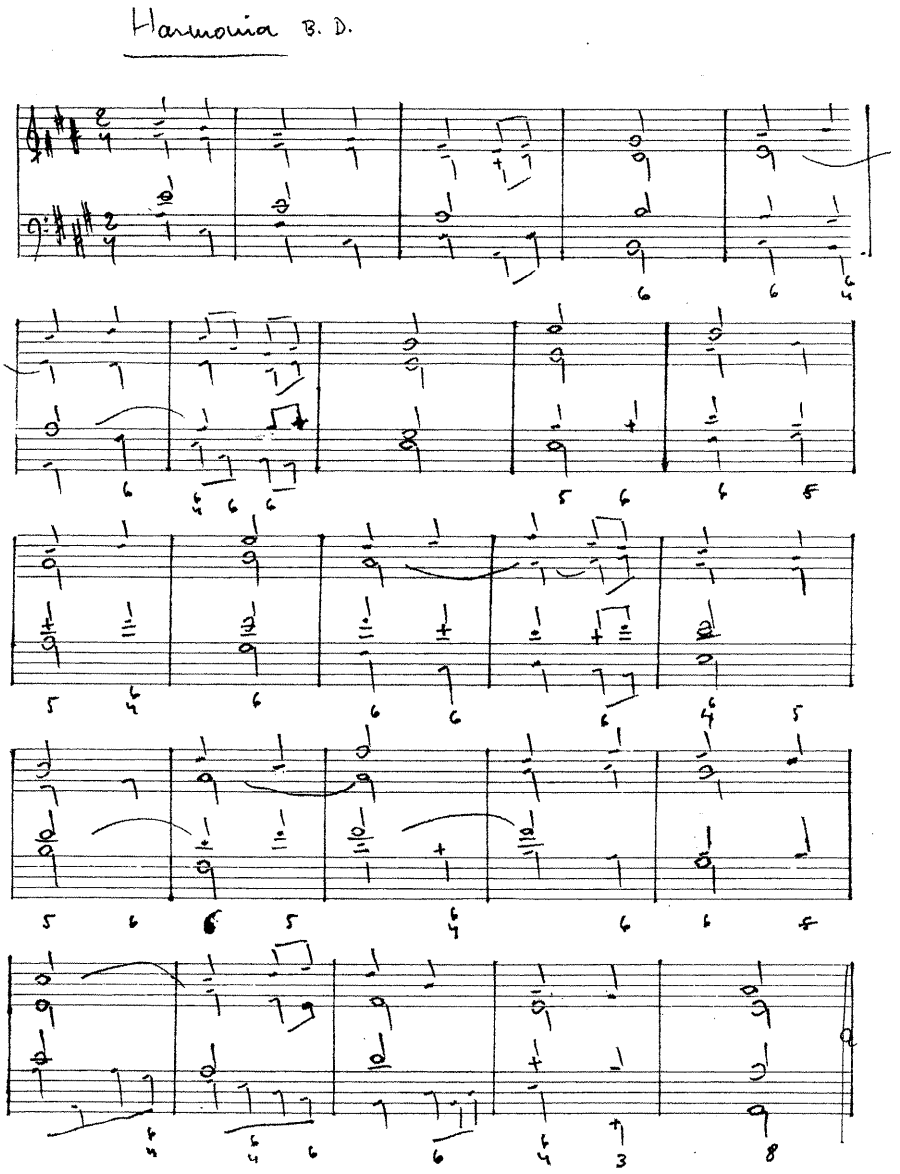
En 1981 año en que finalizaba mis estudios con él, le dedique una obra para Orquesta llamada Clavecinismo, que se estrenó por aquellas fechas, en el comienzo de la partitura hay una dedicatoria que reza "A Manuel Castillo profesor y amigo" hoy en 2006, sigo opinando lo mismo y de él, me han quedado sus enseñanzas su música y el recuerdo de su amistad.



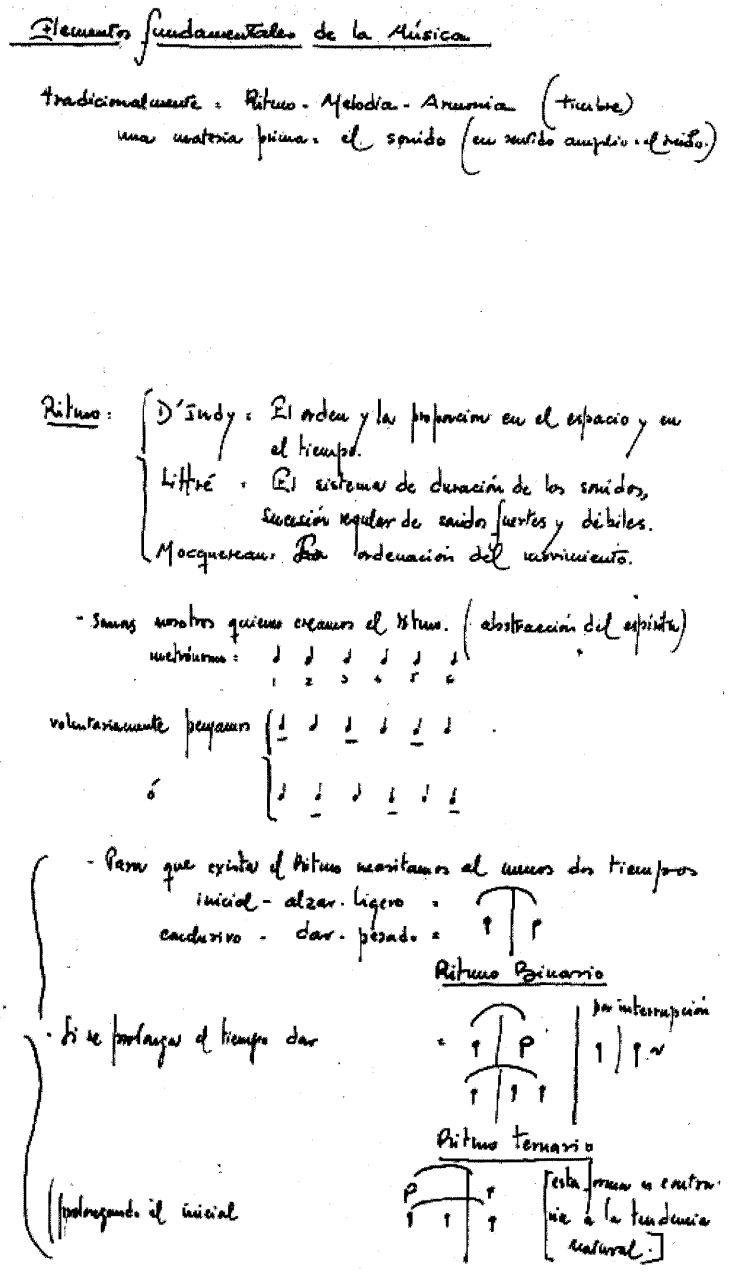
[2] Publicado por la Junta de Andalucía y la Universidad de Málaga

[3] "Compositores andaluces después de Manuel de Falla", publicado por la Junta de Andalucía con el sello Almaviva

ANEXO 1

Trabajo realizado por Rafael Díaz sobre la Armonía.

ANEXO 2

Apuntes de Composición de Manuel Castillo, conservados por Rafael Díaz y actualmente depositados en el Centro de Documentación Musical de Andalucía.

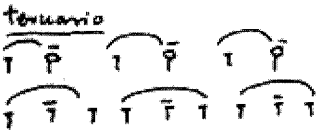


Ritmo compuesto

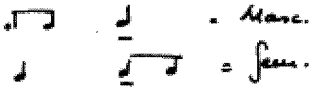
La concatenación de R. Sencillos.

Binario

Ternario



A veces el tiempo inicial o el conclusivo contienen un grupo de sonidos. Si el conclusivo tiene un sonido decimos Ritmo masculino. Si es el inicial, Ritmo femenino.



= Masc.

= Fem.

Guillaume de Machaut (1300-1377)

Gran interes rítmico.
Misa Notre-Dame (para la coronación de Carlos V.)

- Por toda la obra circula el ritmo ♪ ♩ ♩ ♪ | ♩
acompañado en el Amen del Credo por
♪ ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♩ ♪ | ♩
o en el Sanctus: 𝅗𝅥 ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 —
que parece seguir el mismo ritmo de Le Sacre de Stravinsky.

La Polifonía. (S. XV)

Las voces suenan independientes siguiendo el curso del texto.
ej: Duo seraphim (Victoria)

En Bach encontramos frecuentes ejemplos de independencia del ritmo y compás.
ej: extractos de fuga I clv. B. I.

En los clásicos: El ritmo está muy sujeto al metro y compás.

En los románticos: Se siguen las reglas. Se hallan ejemplos de independencia de ritmo y metro.

En la música actual: Liberación total.
ej: Comienzo: Música celeste y Concierto Bartók
8/8 = 3+3+2 | 12/8 3+3+3+3 | 8/8 3+3+2 etc.—

Sacre de Stravinsky.

9 2+6+3+4+5+3 - (acentos)

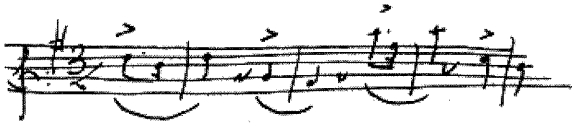
Ritmo y compas : Son dos cosas diferentes.

Al hablar (en estudios de solfeo p. ej.) de tiempos fuertes y débiles no estamos necesariamente haciendolos coincidir con notas acentuadas y no acentuadas.

De otra forma : el Ritmo se compone de sucesiones de Alza - dar. , pero a veces el acento va en Alzar y otras veces en dar.

ej:

en el Alzar:



en el Dar:

Al estudiar "la Melodia" daremos algunas posibles reglas sobre acentuación, que aclararían esto mejor.

· Haremos un rápido recorrido por las diversas organizaciones rítmicas a través de la Hª de la Música.

Es interesante detenerse en la Rítmica Griega, por cuanto puede sugerir a una rítmica incluso de estilo contemporaneo.

Rítmica griega es común a Poesía y Música.

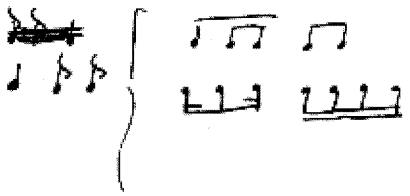
de fondo en Sílabas Acentuada / = ♩ «larga —
" átona = ♪ breve ∪

Algunos pies métricos:

♩ ♪ — ∪ 3/8
♪ ♩ ∪ — 3/8
♩ ♪♪ — ∪∪ 3/4
♪♪ ♩ ∪∪ — 3/4
♪♩ ♪ ∪ — ∪ 3/4
♩ ♪ ♩ — ∪ — 5/8

♪ ♩ ♩ ♩ ∪ — — — 7/8

La unidad moderna puede hacer subdivisiones produciendo combinaciones rítmicas de gran riqueza y variedad. ej:

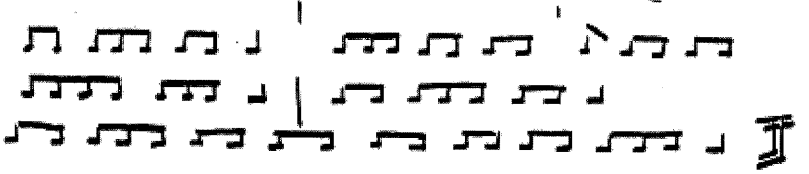


Ejercicio: Escribir diversas combinaciones (4 o 5) derivadas de cada uno de los seis motivos citados.

Ritmo Gregoriano

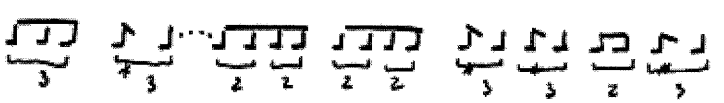
- Un tiempo simple - unidad. ♪
- Este no se subdivide
- Se puede prolongar (sin doblar) ♪.
- Doblar su valor 𝅗𝅥
- Triplicar su valor ♩♪

Alternan Ritmos Binarios y Ternarios. (Ritmo Libre)

ej:

(ver ejemplos)

La confusión de Ritmo y Compas, Ritmo y Metro lleva a los "Neumaturalistas" a buscar dicho compas a las melodías gregorianas, haciendoles perder la belleza del "Ritmo libre".

- Estos ritmos pueden sufrir el compositor actual.
  ej: 1er tiempo Sonata. (M. Castillo)



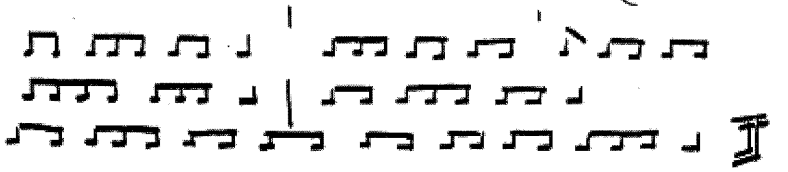
* estas formas ritmicas no se dá en Gregoriano.
(ver ejemplo)

ej: 2º Ctº Riem y Gyuta.

El Ritmo Gregoriano

- Un tiempo simple - unidad. ♪
- Este no se subdivide
- Se puede prolongar (sin doblar) ♪.
- Doblar su valor ♩
- Triplicar su valor ♩ ♪

Alternan Ritmos Binarios y Ternarios. (Ritmo Libre)

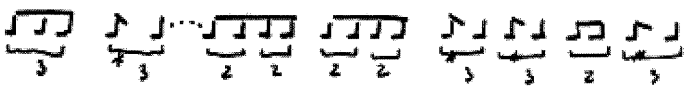
ej: 

(ver ejemplos)

La confusión de Ritmo y Compas, Ritmo y metro lleva a los "mensuralistas" a buscar cierto compas a las melodías gregorianas, haciendole perder la belleza del "ritmo libre".

- Estos ritmos pueden influir al compositor actual.

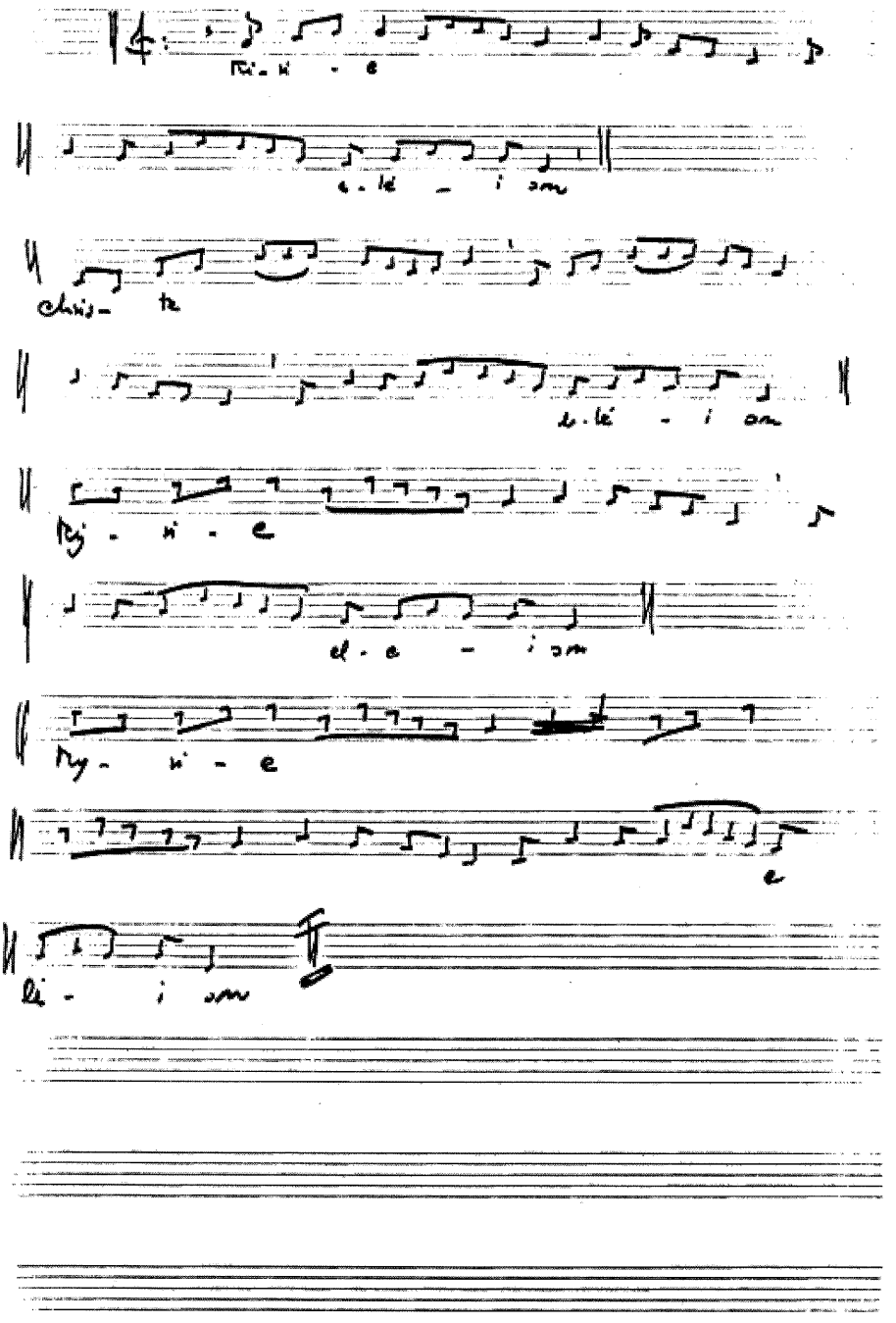
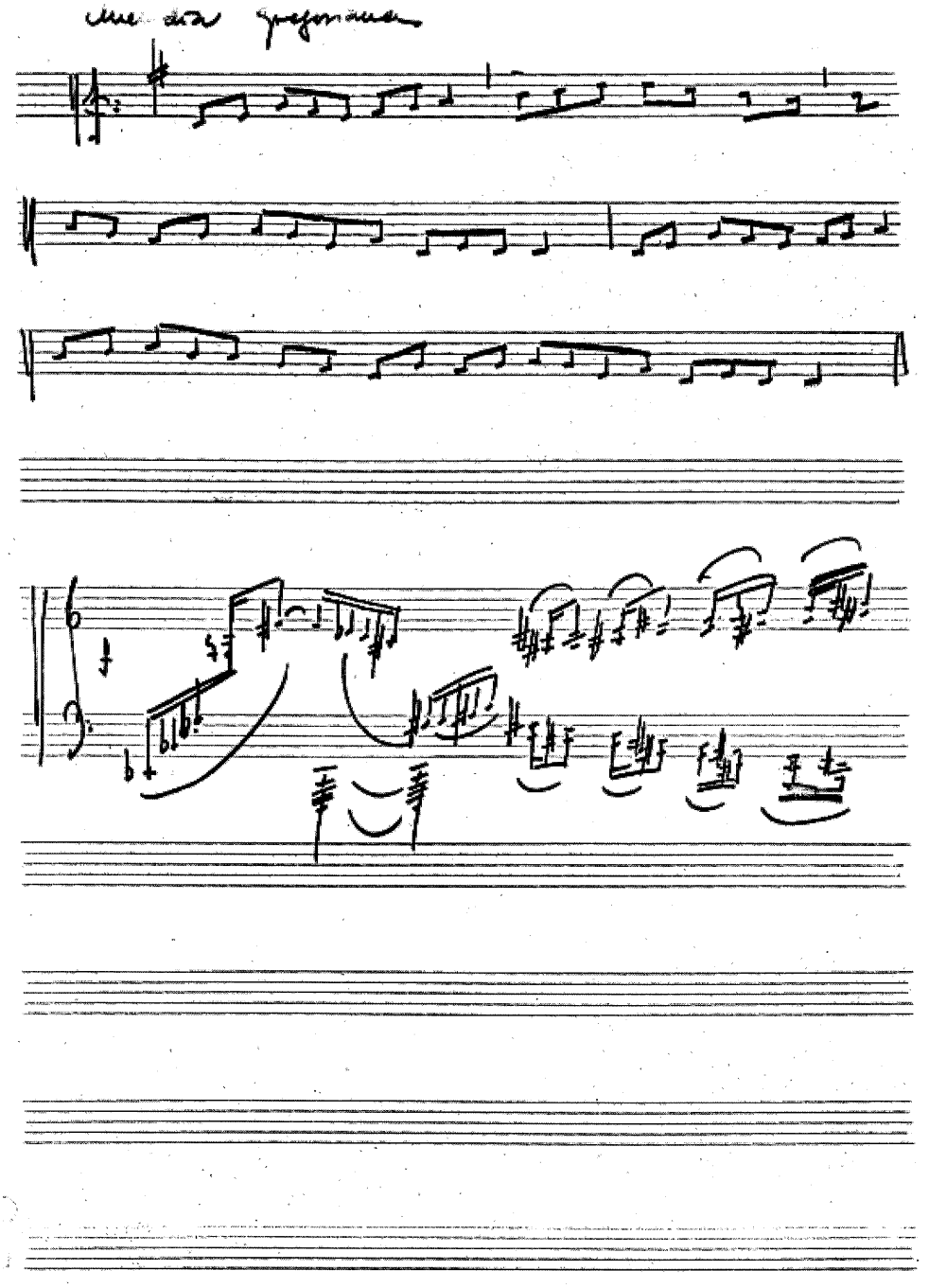
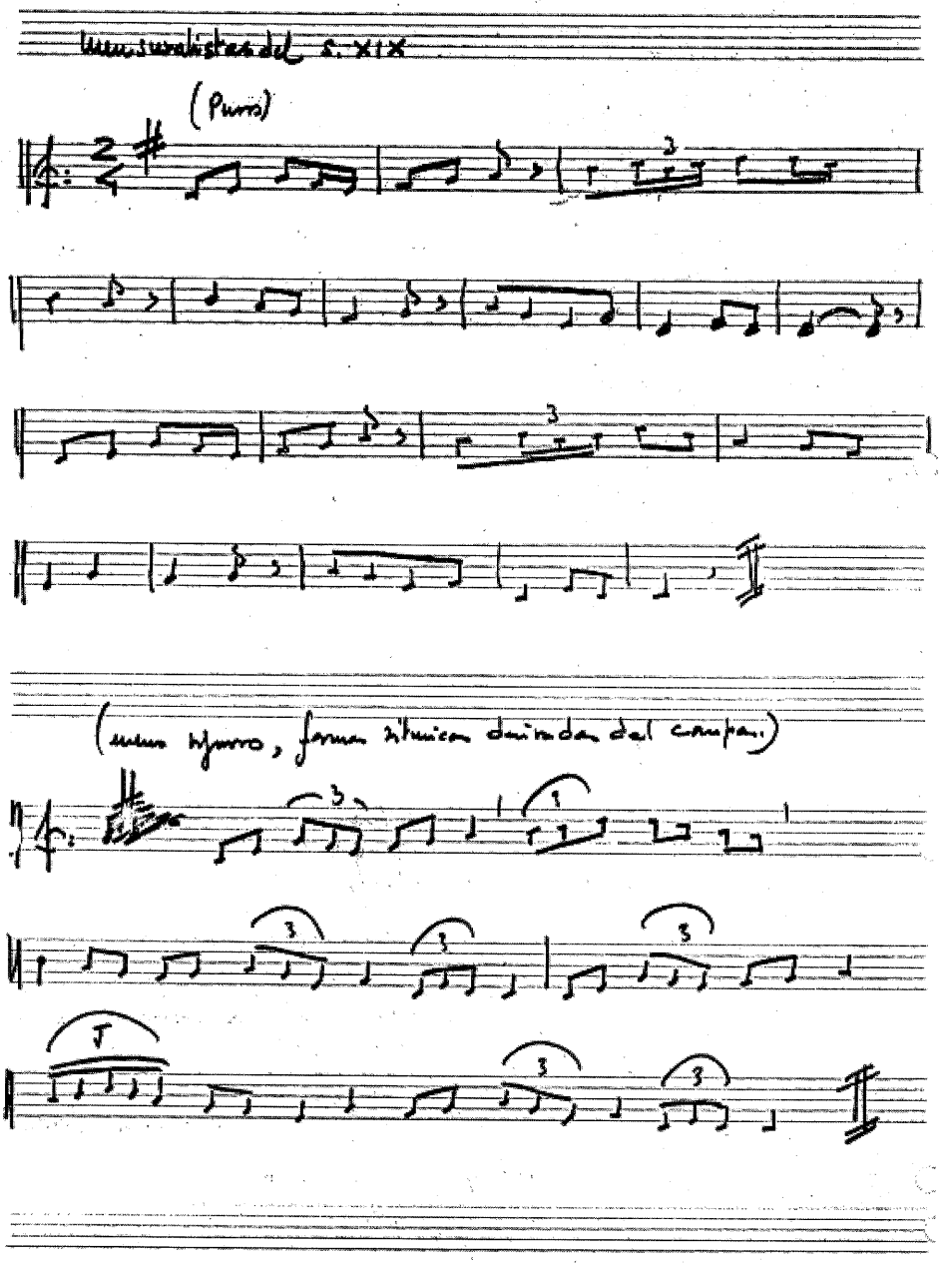
ej: 1er tiempo Sonata. (M. Castillo)



* estas formas ritmicas no se dá en Gregoriano.

(ver ejemplo)

ej: 2: Ctr Riem y Gyuota.

Kyrie - Gregoriano.

(Puro)
(suono Nyorro, forma d'onda dal campo)

La Melodía: es una sucesión de sonidos diferenciados entre ellos por su duración, su intensidad y su altura.

- Elemento principal/único de la música en toda su historia. Por sí sola es la más completa síntesis musical. (Ritmo, Armonía, Timbre).

Ej: Sonata I Beethoven: melodía sobre I - V

Valse op. 23 Schoenberg: serie en melodía, acomp.

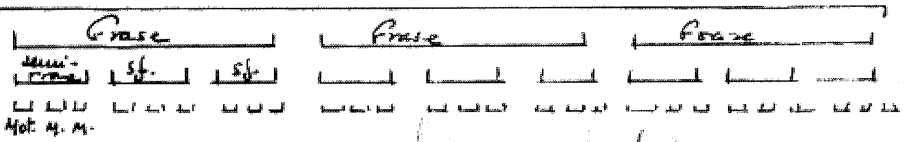
Construcción melódica

[Alguna confusión en la terminología, lo que algunos llaman frase, otros Período, y viceversa]

- **Período**: Trozo melódico que tiene un sentido musical completo. Como en el discurso se establecen previamente:

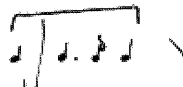
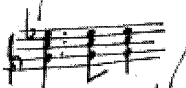
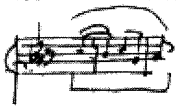
Cadencias: a) Conclusivas; b) Suspensivas.

Período



Ej: Sonata Beethoven.

El Motivo: es la célula más pequeña, generadora de las semifrases, frases y períodos.

- Si utilizamos una sola nota =  podemos tener un motivo.
- " " un acorde =
- pero tienen más característicos (y memorizables) cuando son melódicos.



Normalmente ocupan un compás (bien entre barras =
o a caballo = 5ª Sinfonía.

El Motivo aparecerá a lo largo de una obra, unas veces

- en repeticiones idénticas (p. ej: transposición *)
- en repeticiones modificadas: (alguna de las unas frecuentes)

en el Ritmo:
1.- Modificando la longitud de las notas. *
2.- Repitiendo notas.
3.- Cambiando su situación en el compas.-
4.- " el metro

en los intervalos:
1: Cambiando el orden y dirección de las notas
2: por adición.
3: por reducción.

en la armonía

- Aun pueden imaginarse muchas variaciones, permaneciendo presente el mismo motivo *

---

algunos ejemplos de influencia del motivo generador a lo largo de una obra:

Sonata. Patética.

1:

2:

3:

Vamos a encadenar motivos → semifrase

" semifrases → frase

" frases → Períodos.

Estableciendo una Propuesta. / Antecedente y una (ó varias) Respuestas. / Secuencia.

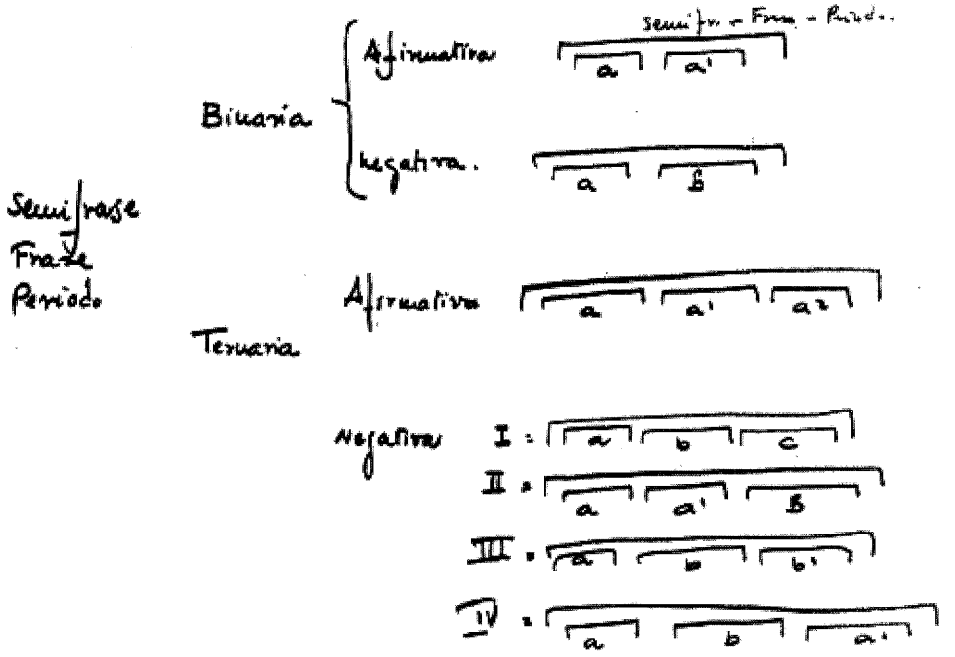
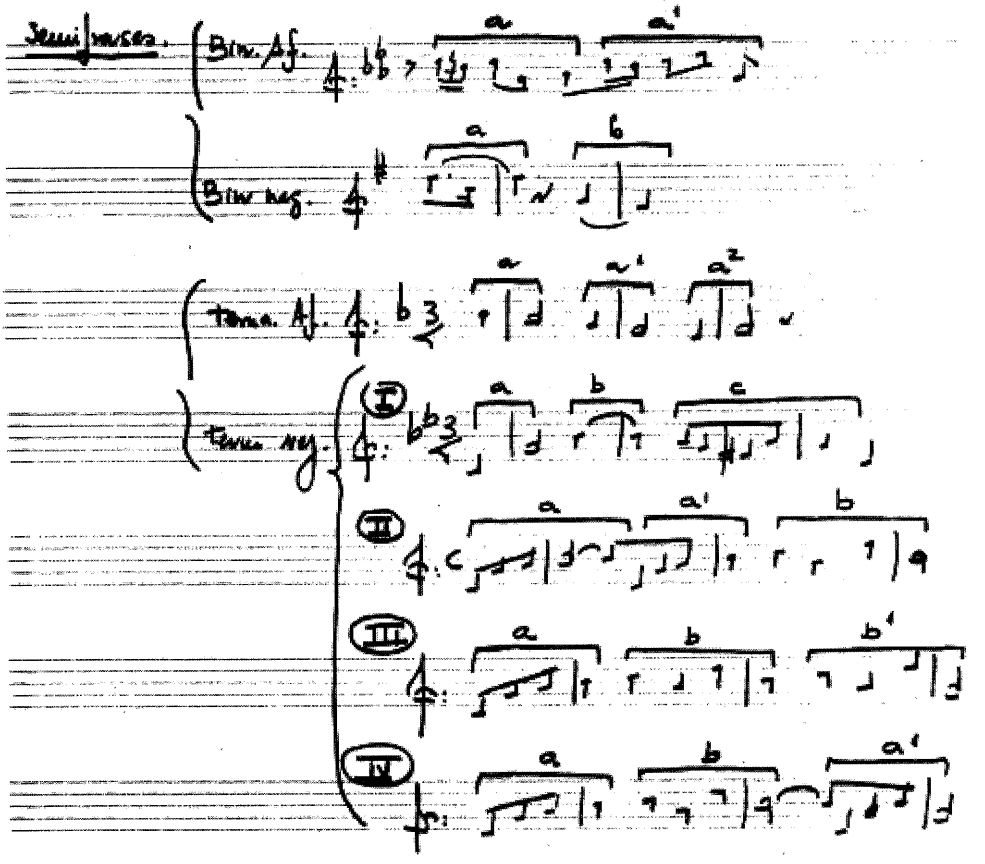
Respuestas = Afirmativa = repitiendo la Propuesta (exacta o variada)
Negativa = respuesta distinta. (aunque use de la misma raíz igual)

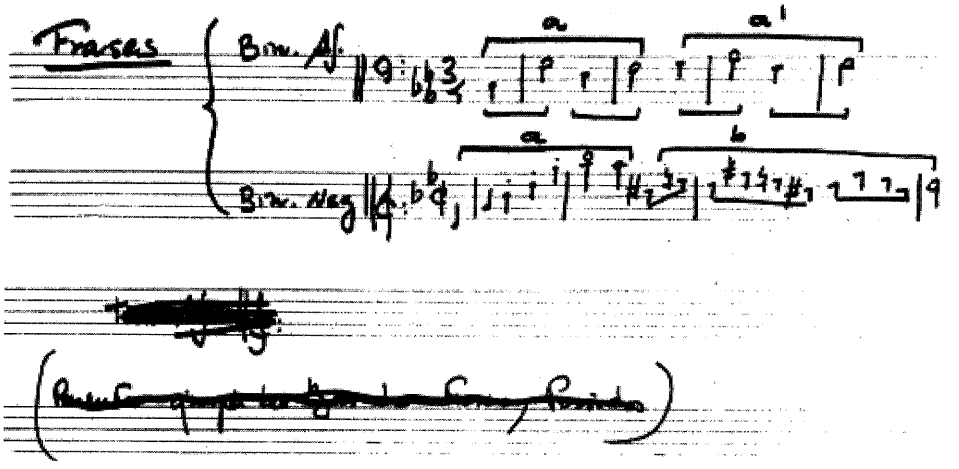
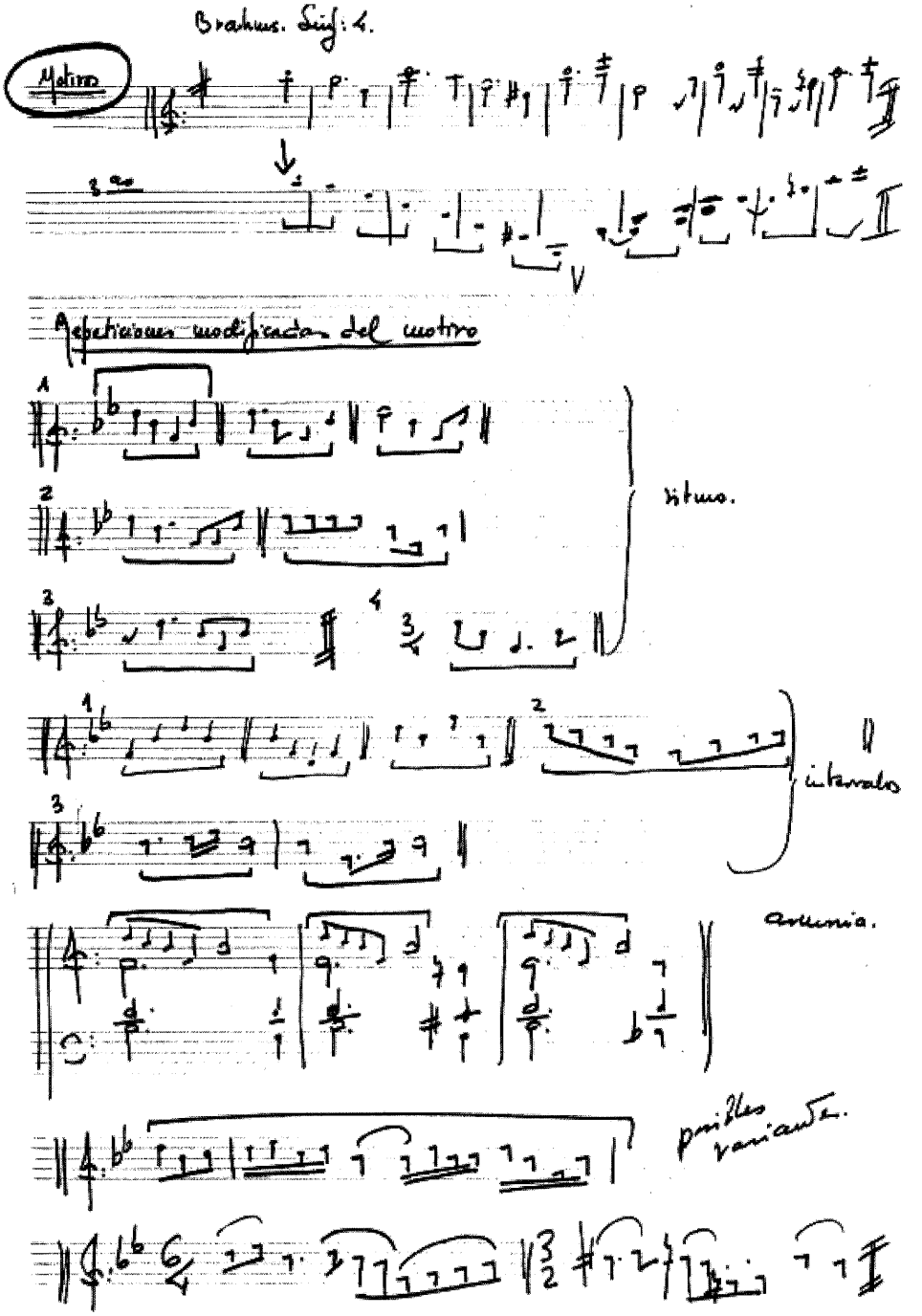
Si a la Propuesta sigue una Respuesta = Binaria { semifrase / frase / período

" dos " = Ternaria { semifrase / frase / período.

En los grupos ternarios (semifrase / frase / período) la Respuesta negativa hace posible 4 variantes =

I = a - b - c
II = a - a' - b
III = a - b - b'
IV = a - b - a'


Semifrase = Frase = Period...
Binaria
Affirmativa
a a'
Negativa
a b
Semifrase
Frase
Periodo
Ternaria
Affirmativa
a a' a2
Negativa
I : a b c
II : a a' b
III : a b b'
IV : a b a'

Semi-marcia.
Bkw. Af.
Bkw. neg.
Timp. Af.
Timp. neg.
I
II
III
IV


Fracas
Bcm. Af
Bcm. Neg
a
a'
a
b

Brahms. Sinf: 4.
Motivo
Repetizione modificata del motivo
ritmo.
intervallo
armonia.
primo variante.

La Textura Musical

(La disposición de los elementos que componen la trama, el tejido, musical.)

3 especies fundamentales: { monofónica. homofónica. polifónica.

Monofónica. La más simple, estructuralmente, una melodía, una línea (sin acompañamiento de armonía o ritmo).

Su empleo, por supuesto, la antigüedad, los países orientales, el folklore. Acentúa la belleza y el desarrollo melódico.

A pesar del desarrollo de la polifonía y la armonía, es una especie que no puede decirse que haya dejado de practicarse: a) en ciertas sonatas (sonatas, sinfonías etc...) un instrumento queda solo haciendo papeles de especie monofónica.

b) No han dejado de escribirse obras de carácter monofónico.

ej: a) Kyrie (Jam. Instrucc.) gregoriano.
b) Sublimidad de los cuerpos gloriosos (O. Messiaen).

Homofónica: una línea melódica principal y un acompañamiento de acordes.

Al considerar la marcha de varias voces podemos seguirlas horizontalmente o verticalmente. (Armonía.)

Los primeros operistas italianos (S. XVII) pensaban todo su interés en una línea (conjunto del canto y del drama) y el resto lo reducen a meros acordes acompañantes. ej: Caccini.

Polifónica : audición de varias melodías simultáneamente.

No es nuevo existe en la Edad Media del XII - en Bach, Haendel etc.

Dos procedimientos, o procedimientos fundamentales:

La imitación (la fuga)

El contrapunto (capas superpuestas)

La Música actual → reacción al S. XIX (homofonía)

vuelve a la polifónica. (se vale por el modalismo)

El "contrapunto lineal" = escritura de voces independientes, sin preocupación armónica, las voces, por ello, se distinguen mejor.

ej: de Hindemith, "La vida de María"

Bartók. 1ª Pza. Música adulta, pocos.

Estas son las tres texturas básicas, podrían añadirse otras: "Aleatoria" = solo esbozo de acordes.

"Tímbrica" = juego de colores instrumentales.

etc...

(al profundizar en técnicas actuales se verán otras texturas).

— No siempre se dan estas texturas en una obra.

Frecuentemente están entrelazadas:

ej: Allegretto de la 7ª Sinfonía — Beethoven.

Ejercicio: Escribir 4 períodos = homofónico (16 compases)

" = homofónico.

" = polifónico.

(conviene, al llegar a este punto, hacer ejercicios prácticos de escritura, breves tareas, antes de pasar a explicar formas elementales).-

Ejercicios:

[1º = Estudiar en Castilla: Clarinete y Fagot.]

Componer: a) ~~Un~~ Un trío para piano en la tonalidad de Sol b Mayor (homofónico)
b) Para Clarinete, con acompañamiento de Piano, en Fa Mayor. (homofónico)
c) Para Flauta, con acompañamiento de Piano, en Modo de Re. (homofonía)
d) Para Fagot y Piano, en La menor. (Polifonía)
e) Para ~~Clarinete~~, Oboe y Piano (Polifonía. en Modo de Mi.
f) Para Fl., Ob, Cl y Fg. en Sol Mayor. (homofonía.)
g) Para Fl., ob, cl, Fg en Re menor. (Polifonía)

- Componer una pequeña pieza para Piano de forma libre. (teniendo en cuenta que aún no se han estudiado las formas más elementales, se trata de ver la intuición natural del alumno.)

↑ Comentar defectos de estructura - de escritura y posibles mejoras. (Hacerles arreglar en detalles y escribir nuevamente)

En la Suite antigua encontramos las siguientes formas:

- Pavana: (con Allemande, 4/4, Courante, 3/4, Sarabanda, 3/2-3/4, Giga 3/8-6/8 etc...)
- Zarabanda: Minuet.
- Preludio:

La Forma A-A¹ (de la Suite)

Modo Mayor:
- 1ª Parte: Modulación del Tono Principal al Tono Dominante
- 2ª " : Vuelta al tono Principal.

Modo Menor:
- 1ª Parte: Modulación del T. Principal al Relativo o Dominante.
- 2ª " : Vuelta al T. Principal.

Normalmente se atienden al siguiente esquema de tonos menores:

Tono Principal: Do Mayor	Relativo: La menor
" Dominante: Sol Mayor	Relativo: Mi menor
" Subdominante: Fa Mayor	Relativo: Re menor.

Ejemplos: (ejpl. Sarabandas de la Partita en Do menor:
- Courante de la Partita V de Bach.
- Sonata 9 de Scarlatti.

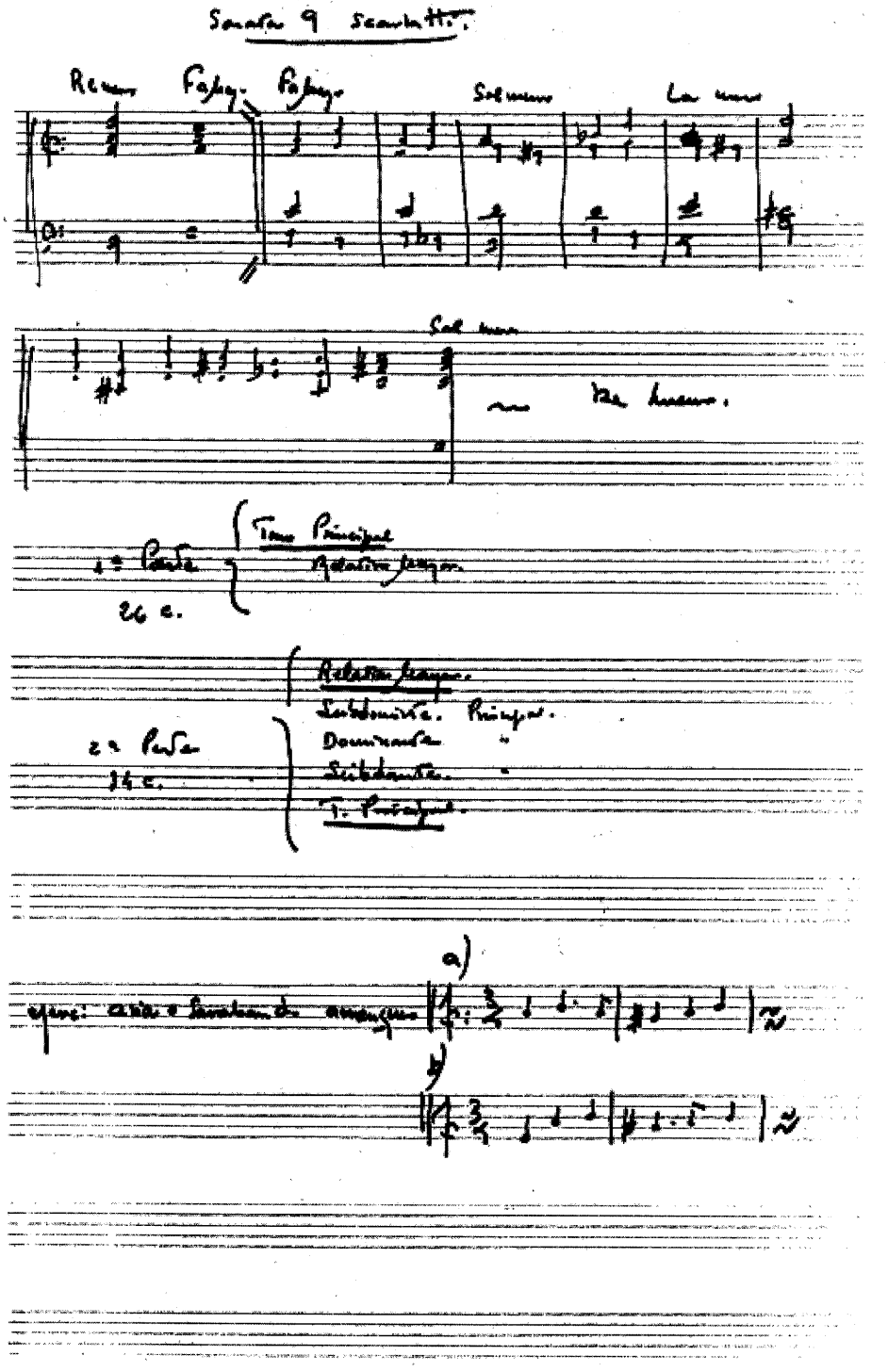
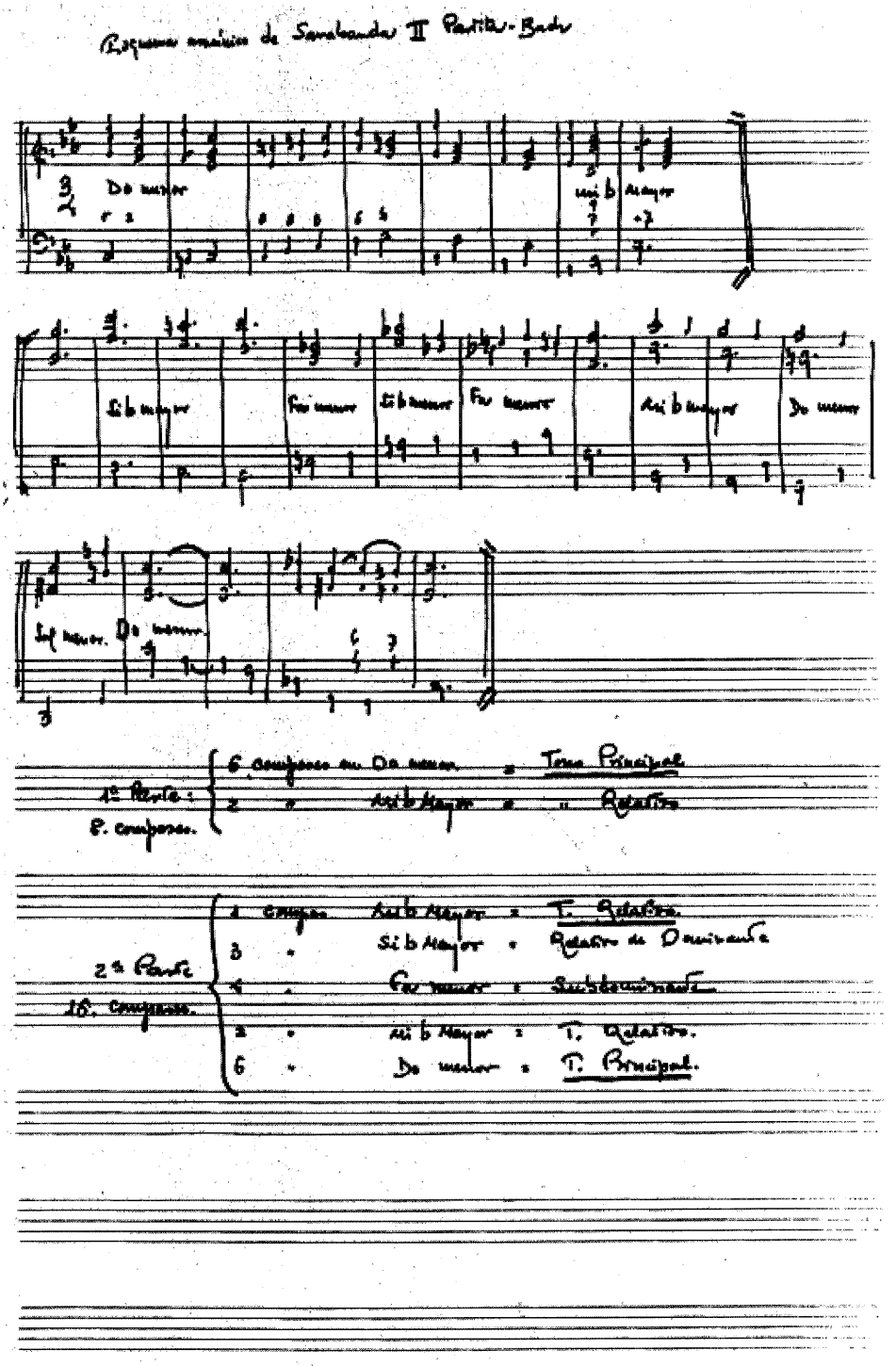
Ejercicio: a) componer una pieza lenta (aria-Sarabanda)

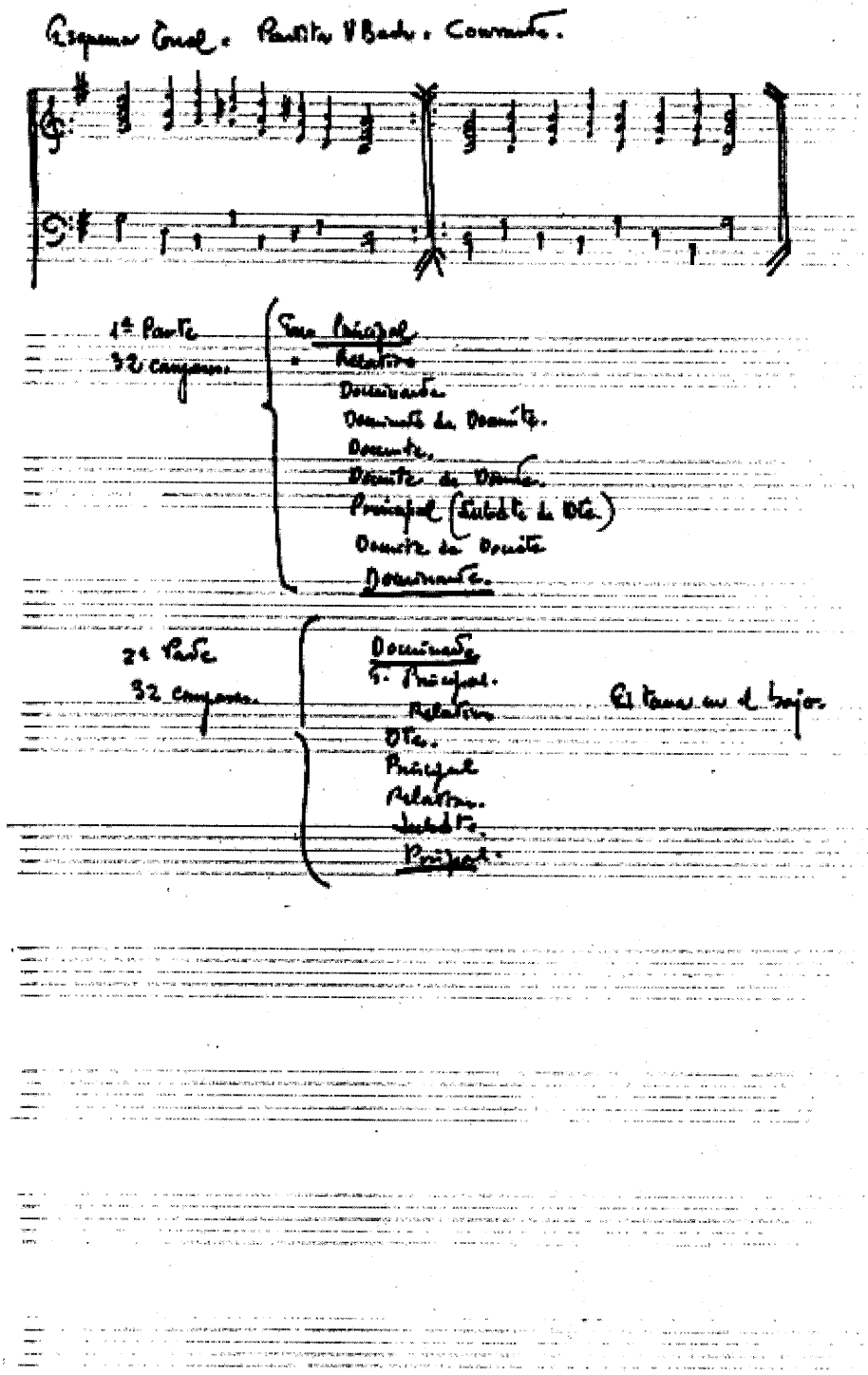
en Tono Menor:

Tono Principal
" Relativo

Tono Relativo
Tono Dominante – Subdominante.
Tono Principal.

La menor.
Do Mayor.

Do Mayor.
Mi menor – Re menor.
La menor (ejemplos de compases)

Sonata 9 Scarlatti
Re mon
Fa sol
Fa sol
Sol mon
La mon
Sol mon
Ma bonne.
Tous Principal
Rebattu Jeux.
2 Pieds
26 c.
Rebattu Jeux.
Subdominante Principal.
Dominante "
Subdominante "
1. Principal.
2 Pieds
14 c.
a)
b)

Esquema musical de Sarabanda II Partita-Bach
Re menor
Fa mayor
Sib mayor
Fa menor
Sib menor
Fa menor
Lab mayor
Do menor
La menor
Do menor
1ª Parte:
6 Compases en Do menor = Tono Principal
2 " Lab Mayor = " Relativo
8. Compases.
2ª Parte
16. Compases.
4 Compases Lab Mayor = T. Relativo.
Sib Mayor = Relativo de Dominante
Fa menor = Subdominante
Lab Mayor = T. Relativo.
Do menor = T. Principal.


Esquema Geral. Partitur V Bach. Courante.
1ª Parte
32 compassos.
Tutti Principal
Solistas
Dominante.
Dominante da Dominante.
Dominante.
Dominante da Dominante.
Principal (Subsidio da DG.)
Dominante da Dominante
Dominante.
2ª Parte
32 compassos.
Dominante
Tutti Principal.
Relativa
Tutti.
Principal
Relativa.
Subsidio
Principal.
El tono en el Mayor.

Forma Ternaria.

5 combinaciones posibles.

- A - A¹ - A²
- A - A¹ - B
- A - B - B¹
- A - B - A¹
- A - B - C

La más importante de ellas:

A - B - A¹ = Forma de canción.

Se la dicho que es el esquema más importante de todas las formas musicales. – Intrito, Aleluya hasta la Sonata y la Sinfonía, pasando por madrigales y el lied. (Preludio, estudios, Impromptus, Romanzas sin palabras, Nocturnos etc.) Scherzo - Minuet - (Rondó)

Forma Ternaria Breve

A¹: es a veces una mera repetición de A., pero frecuentemente está más o menos modificada.

B: es una sección contrastante. Pero ha de ser coherente.

A = un período o frase terminando en I, V o III.

A¹ = termina en I. por lo que la cadencia final difiere de A.

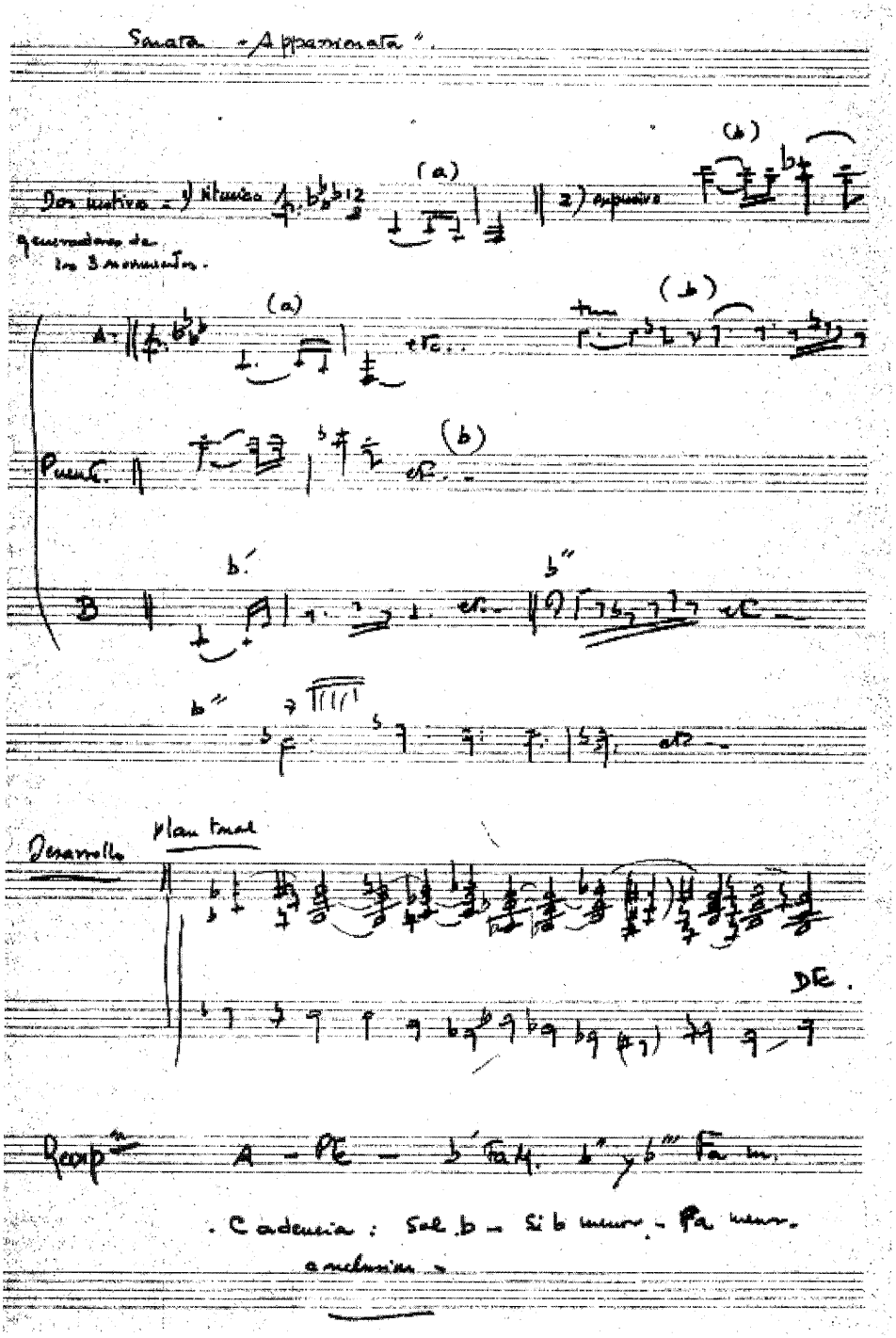
La sección central contrastante:

El contraste se realiza principalmente por la armonía.

Ejemplo: Escuela v. Schumann.

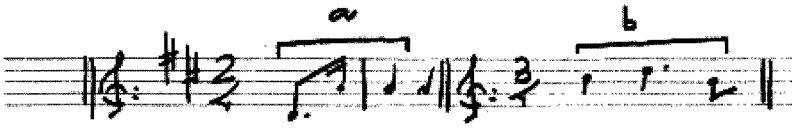
~~Haydn (Sonatas, Fantasías...)~~

Ej: Escribir 2 pequeñas piezas para Piano, Ternarias.- (una en Mayor y otra en Menor)


Sonata "Appassionata"
Desarrollo
Plan final
DC.
Reexp.
A - Re - b Fa. 1° y 6m Fa m.
. Cadencia : Sol b - Si b menor - Fa menor.
a voluntad.

Ejercicios:

① Escribir variantes (4) del siguiente motivo:



② Componer Dos motivos propios y presentar 4 variantes de ellos.

③ con el motivo a, escribir una semifrase afirmativa binaria
con el motivo b, escribir una semifrase ternaria negativa.

④ escribir una frase binaria afirmativa (con motivo propio)
" " frase ternaria negativa tipo I
" " " II
" " " III
" " " IV

⑤ - escribir un Periodo Binario - [Todos los ejercicios para Flauta u oboe. (Ver capítulo correspondiente en Castelli)]

⑥ Analizar: Frases: Bach: Invenciones a 2 voces en Si b.
Tres primeros compases.

Periodo: Sonata Beethoven Op 2 n: 3-
eps: 27 - 38

Sonata Beethoven Op. 10 n:1
Adagio: eps: 16 compases.

~~Sonata Op. 1~~
~~Tiempo:~~

⑦ Componer un periodo a 2 voces (para flauta + Oboe)

Tiempo lento de Sonata. (Beethoven)

Lied simple:

1: Exposición del tema.
2: Episodio de elementos nuevos.
3: Reexposición.

Lied desarrollado: (cinco secciones)

1: Sección Tónica
2: " Dominante
3: " reexposición del Tema en Tónica.
4: " desarrollo sobre fragmento del tema.
5: " reexposición y conclusión

Lied en forma de 1er movimiento

exposición a): tema principal
b): frase modulante hacia Dominante.
c): Tema secundario.

reexposición: a): tema principal modificado o ampliado.
b): frase modulante hacia tema principal
c): tema secundario, seguido o no de coda.
(análogo a sonata sin desarrollo)

Lied Variado.

forma de tema variado.

Scherzo (Beethoven)

Exposición: (Scherzo)

1º Período d'ritmo que termina en cadencia suspensiva

2º Período modulante construido sobre elementos anteriores o nuevos.

3º Período d'ritmo inicial que termina en cadencia conclusiva.

Trio : Plan igual al del Scherzo, las ideas en tono vecino a la exposición.

Reexposición: Vuelta a los tres períodos del Scherzo, (frecuentemente amplificados.)

- Coda -

ej: Ste. Op. 2 nº 2
" Op. 2 nº 3

Analizar Scherzo 3ª Sinfonía.

1er Tiempo de K. V. 309

Exposición:

Grupo A : 7 compases rítmicos que se repiten con una variante en la segunda vez.
3 de carácter casi melódico que se repiten.

Puente : modula a V (A. Mayor)

Grupo B : a' - b' - c.

Grupo de Cadencia. 2 compases + 2 repeticiones con variantes.

Desarrollo : Los 2 primeros compases del grupo A seguidos de un motivo saltado en Re m. y La m.
Los 2 primeros compases de A en La m — Sol m — Do M — Fa m.
Un compás descendente en La m.
aparece en esta tona el Grupo de Cadencia.
y comienza de A en La m — Sol (DE.)

Reexposición : Tema A (rítmico) en D. M.
" en Do m. (modificado melódicamente)
" (melódico)
Puente para terminar en Sol (DE.)
Grupo B (a - b - c) en Do M.
Grupo de Cadencia — desarrollo del comienzo y dos compases cadenciales.

Unión de texto y música. (estudios previos a la composición vocal)

- Al aplicar música a un texto literario han de observarse una serie de condiciones de Prosodia. (recta pronunciación y acentuación de las letras, sílabas y palabras).

- La frase literaria o poética ⟹ frase musical.

1ª: Deben coincidir las sílabas acentuadas y sonidos de "dar", "fuerte", "apoyo".

2ª: En lo posible debe haber acuerdo entre el sentido gramatical y el musical, entre la puntuación gramatical y la cadencia musical. Si el sentido gramatical es suspensivo también debe serlo la cadencia, y conclusivo cuando lo sea el texto.

El punto 1º se observado frecuentemente por la música popular.

- Repasar Prosodia gramatical (Acento - Diptongo. triptongo etc...)

- ejercicio: Hacer esquema rítmico de un breve poema.

Instrumentación: estudiar en Casella - Trompas.-