

BARTÓK DIVERTIMENTO

HINDEMITH FÜNF STÜCKE

CASTILLO CUATRO CUADROS DE MURILLO

CAMERATA GALA

ALEJANDRO MUÑOZ
CONDUCTOR



INCLASIFICABLES

Desde el punto de vista musical, el siglo XX constituyó a lo largo de toda su extensión un gran caleidoscopio de lenguajes y estéticas compositivas que demostró cómo los creadores o creadoras podían relacionarse con la sociedad del momento, con los conflictos bélicos, con otras disciplinas artísticas como la pintura o con la tradición sonora propia y ajena. Así, esta poliédrica centuria alumbró distintas corrientes más o menos dogmáticas, como la Segunda Escuela de Viena o la Escuela de Darmstadt, que adoptaron los principios del dodecafonismo y la ruptura con el sistema tonal. Pero, al mismo tiempo, surgieron figuras inclasificables y, en muchos casos, polémicas, que, como espíritus libres que eran, otorgaron modernidad a sus idearios creativos y a sus técnicas de escritura musical a través de diversas estrategias y recursos.

La versátil y solvente **Camerata Gala**, vinculada desde sus inicios a la Fundación Antonio Gala de Córdoba, nos propone en este disco tres obras escritas por otros tantos perfiles compositivos que no podemos clasificar en ninguna escuela concreta. Bajo la dirección de su titular Alejandro Muñoz,

la agrupación viaja en este álbum por tres momentos temporales clave del pasado s. XX: desde sus inciertos comienzos en la neurálgica Alemania de Paul Hindemith hasta la heterogénea década de los años ochenta con el español Manuel Castillo, pasando por la trágica Segunda Guerra Mundial de la mano de un húngaro exiliado como fue Béla Bartók. Y siempre a través de la formación de la orquesta de cuerda, que permite explorar al máximo la paleta de los cordófonos pero sin atravesar las fronteras de las técnicas convencionales para estos instrumentos.

Béla Bartók (1881-1945) no recibió en vida el reconocimiento que sus obras merecían, pero el paso del tiempo le ha convertido en una de las figuras más influyentes de la historia de la música, tanto en la pedagogía como en la composición. El gran sello distintivo de sus planteamientos artísticos radica en su obsesión por el folklore. Y es que, el compositor húngaro sintió la necesidad de afianzar la identidad sonora de su país de origen a través del sustrato popular. Su lenguaje surgía, como él mismo dijo, “a partir de las fuerzas musicales que han brotado de la tierra”. Hacia 1904, con apenas 23 años, Bartók comenzó a

realizar trabajo de campo escuchando y transcribiendo melodías de los campesinos húngaros junto a su colega y compatriota Zoltán Kodály.

Ambos se erigieron como auténticos pioneros en el estudio sistemático del folklore. Incluso utilizaron un fonógrafo cilíndrico de cera para grabar esos cantos en su propio contexto cultural. Así, recopilaron más de 13.000 melodías de las zonas rurales de Hungría, Rumanía, Eslovaquia, Bulgaria, Serbia, Croacia, Turquía y el Norte de África. “Todo el estudio de la música campesina fue para mí de una importancia capital, pues me permitió liberarme de la tiranía de las tonalidades mayores y menores que había sufrido hasta entonces”, afirmó Bartók. Pero no solo eso, sino que aprendió a crear un lenguaje propio maleable y ecléctico. El uso de escalas modales y cromáticas, la creación de diseños de gran flexibilidad melódica y rítmica o la presencia de *tempi* que fluctúan de forma libre son algunos de los elementos identificativos de ese original estilo que combina lo primigenio y telúrico con las técnicas más avanzadas. Y todo ello apoyado en una meditada y rigurosa estructura matemática.

En octubre de 1940, al filo de los sesenta

años, Bartók, un declarado anti-fascista, se vio obligado a instalarse con su familia en Estados Unidos huyendo de la ocupación nazi de Hungría. El compositor había permanecido la mayor parte de su vida en Budapest, pero tras la guerra nunca volvió a Europa. Aquel periplo americano provocó una gran insatisfacción artística en él, especialmente por el poco interés que recababa su música en la patria de acogida. Aunque seguía ofreciendo conciertos como pianista y desarrollando sus investigaciones sobre el folklore del este de Europa, los problemas económicos le agobiaban. Además, allí se manifestó por primera vez la enfermedad que acabaría con su vida: la leucemia. Como parte del tratamiento, Bartók debía residir temporadas en Saranac Lake y en Asheville, pero nada se pudo hacer. Falleció con sesenta y cuatro años en septiembre de 1945 en el West Side Hospital de Nueva York.

El ***Divertimento, Sz. 113*** para orquesta de cuerda fue una de las últimas obras que Bartók concibió en suelo europeo. La pieza nace como resultado de un encargo del director de orquesta y reconocido mecenas suizo Paul Sacher, quien la interpretaría con su Orquesta de Cámara de Basilea que había

fundado en 1926 para el repertorio preclásico y contemporáneo. Al patrocinio de Sacher le debemos algunas de las grandes páginas del s. XX, como, en el caso de Bartók, la *Música para cuerdas, percusión y celesta* o el *Cuarteto n° 6*. Según se indica en la partitura, el *Divertimento* fue escrito entre el 2 y el 17 de agosto de 1939 en Saanen, comuna suiza del cantón de Berna. Sacher le facilitó residencia en un confortable chalet en esta localidad alpina para que trabajara en las mejores condiciones posibles. Al día siguiente de concluir la obra, el músico remitió una carta a su hijo mayor en la que se pone de manifiesto su temor ante el inminente conflicto bélico:

“De alguna manera me siento como un músico de antaño; el invitado de un mecenas. Porque aquí estoy, como sabes, completamente invitado por los Sacher; ellos se encargan de todo, desde la distancia. En resumen, vivo solo, en un lugar etnográfico: una auténtica casa de campo. El mobiliario no es típico de la época, pero es mucho mejor, porque es lo último en comodidad. Incluso me trajeron un piano de Berna... Por suerte, el trabajo salió bien y lo terminé en solo

quince días (una pieza de alrededor de veinticinco minutos); lo concluí ayer mismo... Los periódicos están llenos de artículos militares; han tomado medidas de defensa en los pasos más importantes, etc... También me preocupa si podré volver a casa si esto o aquello sucede. Por suerte, puedo olvidarme de esta preocupación si es necesario”.

Por indicación del propio Sacher, tras la compleja e intelectual *Música para cuerdas, percusión y celesta*, Bartók revisitó en su nueva obra la tradición de los festivos y ligeros divertimentos del s. XVIII a la manera de Haydn o Mozart, así como el género del *concerto grosso* barroco, con el conjunto completo alternando con un cuarteto solista. Unió ambas influencias, que podríamos calificar como Neoclásicas, con los ritmos folklóricos húngaros sobre un lienzo armónico modal.

El primer movimiento, “Allegro non troppo”, en forma sonata, juega con la utilización de diferentes acentuaciones sobre una división del *tempo* constante, así como con los continuos cambios de compás que requiere el irregular diseño melódico dispuesto en contrapunto imitativo. Estas

particularidades rítmicas remiten a las danzas populares magiarias que Bartók tanto estudió. Incluso cita su propia canción para coro masculino titulada *Nincs boldogtalanabb (Nadie es más feliz que el campesino)* del ciclo *Elmúlt idokbol, Sz. 104 (De los tiempos antiguos)*. Uno de los recursos más característicos de la música de Bartók consiste en la imitación de la naturaleza como reflejo de lo divino. De esta manera, consigue una atmósfera nocturna y lírica, casi mística, como ocurre en el segundo movimiento, “*Molto adagio*”. Comienza con el murmullo de diseños cromáticos ondulantes en las cuerdas graves con sordina que evolucionan en secciones contrastantes puntuadas por tensos y angustiosos clímax. El movimiento final, con un continuo diálogo entre los solistas y el *tutti*, es un exuberante rondó “*Allegro assai*” que retoma el ritmo vertiginoso de las danzas húngaras populares. Destaca una vívaz fuga a tres voces en la sección central, el solo de violín estilo romaní y los juguetones *pizzicati* previos a la visceral conclusión del *Divertimento*. El 11 de junio de 1940, tras el estreno en Basilea de la obra, un crítico escribió refiriéndose a la ya declarada guerra en Europa: “Al recordar el concierto, ahora me parece irreal y fantasmal. ¿Podrán

las fuerzas creativas que se agitaron aquí sobrevivir a las furiosas fuerzas de la aniquilación, la violencia que conduce al exterminio total de la vida?”.

El alemán **Paul Hindemith (1895-1963)** fue una de las figuras centrales del pensamiento musical durante los años de entreguerras. De personalidad tremendamente polifacética, ejerció como compositor, director, violista, profesor y teórico, y llegó a convertirse en uno de los nombres más relevantes de su generación. Durante muchos años fue concertino de la orquesta de la Ópera de Frankfurt y miembro fundador del afamado Cuarteto Amar. Además, fue el solista en el estreno mundial del *Concierto para viola* de William Walton. Pero con la llegada del partido nacionalsocialista al poder en Alemania su música fue calificada como “degenerada”. Así pues, en febrero de 1940, a los pocos meses de declararse la Segunda Guerra Mundial, emigró a Estados Unidos, donde tuvo un gran éxito con sus obras y también como intérprete y profesor en la Universidad de Yale. Es más, desde que comenzó a vivir allí empezó a ser reconocido por fin en todo el mundo. Su música se interpretaba en España con una cierta regularidad, e incluso llegó a visitar nuestro

país en dos ocasiones. Y es que, a diferencia de Bartók, Hindemith volvió a Europa y en 1953 se instaló en Suiza.

A comienzos de la década de los años veinte del pasado siglo, Hindemith estaba considerado como un autor audaz y vanguardista, incluso radical. En su tremendamente prolífico catálogo, en el que destaca de forma sobresaliente la música de cámara, renegó de los títulos descriptivos intentando evitar cualquier rastro programático o emocional en las denominaciones de sus partituras. Se adhería así Hindemith a la conocida como Nueva Objetividad, que rechazaba los coletazos del Romanticismo y ponía en valor la dimensión social y artesanal de la música. En el plano armónico, su evolución se desarrolla desde la libre politonalidad o atonalidad de los años veinte, que produce tremendos choques disonantes, hasta la tonalidad ensanchada de su madurez, en donde pone en juego los doce sonidos de la escala cromática, aunque manteniendo los centros tonales sin modo mayor o menor. A medida que transcurrían los años, su vínculo con la tradición musical europea se fue haciendo cada vez más íntimo, especialmente con el contrapunto bachiano,

y no sólo en sus estrategias compositivas sino también en el plano teórico y pedagógico. Su admiración por Bach era tal que la conferencia que pronunció el 12 de septiembre de 1950 en el Bachfest de Hamburgo con motivo del segundo centenario de la muerte del autor alemán llevaba por título esta frase relevadora: “Una herencia obligatoria”. La combinación de todos estos elementos ofrece como resultado un lenguaje muy personal, altamente disonante, de escasos contrastes expresivos y con énfasis en las imitaciones polifónicas.

Muy comprometido con las capacidades educativas y transformadoras de la música, concibió diversas sonatas con fines pedagógicos para cada uno de los instrumentos de la orquesta. De hecho, él mismo aprendió a interpretar más de diez distintos. Entre marzo y abril de 1927 escribió sus **Fünf stücke, Op. 44 nº 4** para orquesta de cuerda como material de estudio para introducir en el lenguaje musical contemporáneo a sus jóvenes alumnos de la Hochschule für Musik de Berlín, prestigiosa institución de la que había sido nombrado catedrático de composición ese mismo año. Más allá de sus fines didácticos, el

propósito de estas cinco piezas consistía en erigirse como eficaces vehículos para exhibir el virtuosismo técnico y expresivo en el escenario, tanto para estudiantes como para aficionados.

Y es que, a pesar de la exigencia técnica y complejidad de las mismas, tanto a nivel individual como de conjunto, es posible interpretarlas sin abandonar la primera y más básica posición tanto en violines como en violas. De hecho, se estrenaron en un contexto académico. Pertenecen, por tanto, al género de la conocida como “Gebrauchsmusik” (música útil o utilitaria). Este término se refiere a composiciones que existen no solo para satisfacer las necesidades expresivas de su autor, sino que fueron escritas con alguna finalidad específica, concreta y, en la mayoría de los casos, inmediata. En su libro *El mundo de un compositor* (1952), Hindemith, quien había vivido en primera persona las consecuencias del fascismo, afirmó: “No es imposible que, a partir de un tremendo movimiento de música comunitaria amateur, se extienda por todo el mundo un movimiento por la paz... Las personas que hacen música juntas no pueden ser enemigas, al menos no mientras la música perdure”.

La primera pieza, “Langsam” (“Lento”), nos propone una delicada textura de melodía acompañada con un despliegue lírico liderado por los violines primeros con el apoyo de las violas, instrumento del propio Hindemith. La primera sección de la segunda pieza mantiene la misma indicación de *tempo* que la anterior y el liderazgo de los primeros violines, pero con un discurso de mayor movimiento rítmico. Desemboca en una parte final “Schnell” (“Rápido”) agitada, vitalista y de cualidad más polifónica que melódica. El tercer número, “Lebhaft” (“Animado”), se estructura a modo de escolástica fuga a cuatro voces con un sujeto caracterizado por el descenso rítmico arpegiado de su motivo generador. El “Sehr langsam” (“Muy lentamente”) presenta un discurso denso y doliente de perfil perceptiblemente ascendente sobre un ritmo procesional de violonchelos y contrabajos. Un impulso motórico constante empuja el último “Lebhaft” (“Animado”), en el que destaca la presencia de un virtuoso violín solista que, en distintos pasajes, es imitado por el resto de la formación.

El compositor y pianista sevillano **Manuel Castillo (1930-2005)** fue uno de los autores

españoles más relevantes y fecundos de la segunda mitad del s. XX. A pesar de eso, su figura es aún hoy desconocida para muchos y gran parte de su obra se encuentra inédita. Inició sus estudios musicales en el Seminario Metropolitano de Sevilla con Norberto Almandoz, Maestro de Capilla y Organista de la catedral de Sevilla, y Antonio Pantión, discípulo de Joaquín Turina. Desde 1949 comienza a destacar como intérprete de piano, y en 1950, amplía su formación pianística con Antonio Lucas Moreno y con Conrado del Campo en composición. En 1953 viaja a París donde se perfecciona con el pianista Lazare Lévy y con la compositora Nadia Boulanger. Ya de vuelta a su ciudad natal, ejerció como catedrático de piano durante más de dos décadas, desde 1956 hasta 1978, en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, institución de la que también fue catedrático de composición y orquestación, así como director, y que actualmente lleva su nombre. Desde 1962 fue Académico Numerario de la Academia de las Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Se le concedió el Premio Nacional de Música en 1959 y en 1990, así como la Medalla de

Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1994, dos años después de haber contribuido a la Exposición Universal de Sevilla con su música oficial.

La producción de Manuel Castillo sirve como eslabón entre la tradición y la vanguardia, de hecho, ha sido calificada como “transvanguardista”. En sus primeras partituras para piano se percibe la influencia de los denominados “nacionalistas” de la primera mitad del s. XX, especialmente de Manuel de Falla y Joaquín Turina, así como del estilo francés de Maurice Ravel. Pero después, el sevillano desarrolló un lenguaje original propio alejado de aquellas prácticas creativas iniciales y de cualquier otra escuela de su época. Su catálogo incluye obras de muy diversos géneros: orquesta, conjunto instrumental, música de cámara, piezas corales, páginas para piano, guitarra y órgano, canciones y música incidental. En su madurez, Castillo supo combinar las herramientas del pasado con aquellos elementos de las músicas más experimentales de su tiempo que, eventualmente, pudiera necesitar por cuestiones expresivas.

Los ***Cuatro cuadros de Murillo*** para orquesta de cuerda fueron el resultado de un encargo

de la Diputación de Sevilla y el Banco de Bilbao. Obra concebida para conmemorar el tercer centenario de la muerte del pintor barroco sevillano Bartolomé Esteban Murillo, manifiesta vínculos directos con los cuadros de uno de nuestros más grandes pintores, así como con la vocación religiosa de Castillo, que ejerció el sacerdocio hasta 1970. Fue estrenada por la Orquesta Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo dirigida por Sandor Vegh en la colegiata de El Salvador de Sevilla el 12 de noviembre de 1982. Cada una de las piezas del cuadrúptico pretende plasmar musicalmente un tema clave de la iconografía cristiana. En palabras del propio compositor:

“La expresión, sensibilidad y colorido de la pintura de Murillo ha inspirado estas cuatro páginas para orquesta de cuerda. El autor ha buscado la unidad a través de dos caminos: una temática común, cercana a la Navidad, reflejada en el título de cada uno de los cuadros, y la utilización de un mismo motivo musical, generador de los cuatro movimientos”.

La espiritualidad, la introspección y el intimismo de la obra se ponen de manifiesto desde los compases iniciales de la primera

parte, “Anunciación”, que se inspira en la escena en la que el arcángel Gabriel, ya descendido del cielo, anuncia arrodillado a María que concebirá a Jesús, señalando al Espíritu Santo con su mano. La Virgen acepta con devoción su destino. Un austero motivo de los violines doblado a la octava da paso a tres acordes en el registro grave que le otorgan el recogimiento requerido a este episodio religioso. Tomando el primer diseño como punto de partida, las cuerdas tejen una densa y estrecha textura cromática que desemboca en un pasaje modal para el cuarteto solista de claras reminiscencias gregorianas. Se trata de una cita de la copla mariana referida a la Inmaculada Concepción con texto: “Todo el mundo en general / a voces, Reina escogida, / diga que sois concebida / sin pecado original”. Los versos son de Miguel del Cid y la música original de Bernardo del Toro, que, otro ilustre sevillano, Francisco Correa de Arauxo, glosó en su *Facultad orgánica* (1626). Precisamente lo hizo cuando ejercía como organista de la mencionada iglesia colegial de El Salvador de la capital hispalense. El contraste entre estos dos tipos de pasajes, a modo casi antifonal, articula la pieza hasta su fin.

Una lenta y aguda melodía de los violines primeros encabeza el segundo cuadro, “Niño Jesús”, de gran delicadeza y ternura contemplativa, emociones que nos transmiten también los lienzos de Murillo en los que se representa al infante divino. De una eminente impronta lírica, el violín solista, en diálogo permanente con el resto de violines en *divisi*, despliega un expresivo e inspirado canto sobre el sencillo y suave acompañamiento sostenido de la orquesta. La reaparición de María en la tercera pieza, “Virgen con el Niño”, trae consigo el regreso de la copla mariana mencionada anteriormente, esta vez arropada por un contexto armónico altamente cromático. Castillo desarrolla una serie de nueve diferencias o variaciones sobre este motivo recurrente que contrastan moderadamente en instrumentación, textura, dinámica, *tempo*, articulación y carácter, pudiendo reconocerse en todo momento el canto llano originario. La última se organiza en base a movimientos paralelos de intervalos de quinta y octava que recrean deliberadamente el arcaísmo de un primitivo *organum* polifónico. Para concluir esta mirada mística de Castillo a la obra de Murillo, la “Adoración de los pastores” nos depara un discurso contrapuntístico que

se despliega del agudo al grave puntuado por incisivos acordes y *pizzicati*. Estos materiales propician un discurrir mucho más enérgico e impetuoso que el de las secciones precedentes, quizás representativo de la colectividad que alberga el cuadro. La espiritualidad del inicio se recupera hacia la mitad del movimiento, cuando el cuarteto solista interpreta de forma etérea la copla mariana generadora de toda la obra.

La Camerata Gala, a través de este álbum, ha querido utilizar el poderoso potencial de la orquesta de cuerdas para poner en valor a tres compositores que, aún en el s. XXI, varias décadas después de sus fallecimientos, no han encontrado el lugar de prestigio y reconocimiento que merecen. La convivencia en un mismo espacio discográfico de los lenguajes de personalidades tan individualistas como las de Bartók, Hindemith y Castillo nos permite establecer claras relaciones en sus opciones estéticas y también enriquecedoras diferencias entre estos tres ejemplos de autores inclasificables de la prodigiosa y caleidoscópica creación musical del s. XX.

Eva Sandoval





Unclassifiable

From a musical perspective, the 20th century was a vast mosaic of languages and compositional aesthetics, demonstrating how creators could engage with the society of their time, with wars, with other artistic disciplines such as painting, or with both their own and foreign sound traditions. This multifaceted century gave rise to various, more or less dogmatic, movements, such as the Second Viennese School or the Darmstadt School, which embraced the principles of twelve-tone composition and the break with the tonal system. At the same time, however, unclassifiable and often controversial figures emerged—free spirits who infused their creative visions and compositional techniques with modernity through diverse strategies and resources.

The versatile and accomplished **Camerata Gala**, closely linked since its inception to the Antonio Gala Foundation in Córdoba (Spain), presents in this album three works by composers whose stylistic profiles defy classification within any specific school. Under the direction of its principal conductor, Alejandro Muñoz, the ensemble embarks on a journey through three pivotal moments of the 20th century: from its uncertain

beginnings in influential Germany with Paul Hindemith, through the tragic years of World War II with the exiled Hungarian Béla Bartók, to the diverse and eclectic 1980s with the Spanish composer Manuel Castillo. All of this unfolds within the framework of the string orchestra, an ensemble that fully explores the tonal possibilities of bowed string instruments while remaining within the boundaries of conventional technique.

Béla Bartók (1881-1945) did not receive the recognition his works deserved during his lifetime, but over time, he has become one of the most influential figures in music history, both in pedagogy and composition. The defining hallmark of his artistic approach lies in his obsession with folklore. The Hungarian composer felt a deep need to strengthen the sonic identity of his homeland through its folk heritage. His musical language, as he himself stated, emerged “from the musical forces that have sprung from the earth.” Around 1904, at just 23 years old, Bartók began conducting fieldwork, listening to and transcribing melodies from Hungarian peasants alongside his colleague and compatriot Zoltán Kodály.

Both composers became true pioneers in the

systematic study of folklore. They even used a wax cylinder phonograph to record these songs in their cultural context. In doing so, they collected over 13,000 melodies from rural regions of Hungary, Romania, Slovakia, Bulgaria, Serbia, Croatia, Turkey, and North Africa. “The entire study of peasant music was of utmost importance to me, as it allowed me to break free from the tyranny of major and minor tonalities that I had suffered until then,” Bartók stated. But beyond that, he learned to craft a personal, flexible, and eclectic musical language. The use of modal and chromatic scales, the development of highly flexible melodic and rhythmic designs, and the presence of freely fluctuating tempi are some of the defining features of his distinctive style—one that merges the primal and the earthy with the most advanced compositional techniques. All of this is supported by a carefully considered and rigorous mathematical structure.

In October 1940, on the brink of turning sixty, Bartók, a staunch anti-fascist, was forced to relocate to the United States with his family, fleeing the Nazi occupation of Hungary. Having spent most of his life in Budapest, he never returned to Europe after the war. His time in America brought

him deep artistic dissatisfaction, largely because his music did not resonate with audiences in his new homeland. Although he continued performing as a pianist and pursuing his research on Eastern European folklore, financial difficulties weighed heavily on him. It was also during this period that the illness that would ultimately claim his life—leukaemia—first manifested. As part of his treatment, Bartók spent time in Saranac Lake and Asheville, but nothing could be done. He passed away at the age of sixty-four in September 1945 at West Side Hospital in New York.

The ***Divertimento, Sz. 113***, for string orchestra was one of the last works Bartók composed on European soil. The piece was the result of a commission from the conductor and renowned Swiss patron Paul Sacher, who premiered it with his Basel Chamber Orchestra, founded in 1926 to perform both pre-Classical and contemporary repertoire. Sacher’s patronage was responsible for some of the great masterpieces of the 20th century, including, in Bartók’s case, *Music for Strings, Percussion and Celesta* and *String Quartet No. 6*. According to the score, the *Divertimento* was written between August 2 and 17, 1939, in Saanen, a Swiss municipality

in the canton of Bern. Sacher provided Bartók with accommodations in a comfortable chalet in this Alpine town, ensuring he could work under the best possible conditions. The day after completing the piece, Bartók wrote a letter to his eldest son, in which he expressed his fears about the imminent outbreak of war:

“In some ways, I feel like a musician of old—a guest of a patron. Because here I am, as you know, completely hosted by the Sachers; they take care of everything from afar. In short, I live alone in an ethnographic setting: a true country house. The furniture is not period-typical, but it’s even better—it’s the latest in comfort. They even brought me a piano from Bern... Fortunately, the work went well, and I finished it in just fifteen days (a piece of about twenty-five minutes); I completed it just yesterday... The newspapers are filled with military articles; they have taken defensive measures at key border crossings, etc.... I’m also worried about whether I’ll be able to return home if this or that happens. Luckily, if necessary, I can put that worry out of my mind.”

At Sacher’s suggestion, following the complex and intellectual *Music for Strings, Percussion and Celesta*, Bartók revisited in his new work the tradition of the festive and light-hearted 18th-century *divertimenti* in the style of Haydn and Mozart. He also drew on the Baroque *concerto grosso* form, featuring an alternation between the full ensemble and a solo quartet. He combined these influences—arguably Neoclassical in nature—with Hungarian folk rhythms, all set against a modal harmonic backdrop.

The first movement, *Allegro non troppo*, in sonata form, plays with varying accents over a constant tempo subdivision, as well as with continuous meter changes required by the irregular melodic design set in imitative counterpoint. These rhythmic characteristics evoke the Hungarian folk dances that Bartók studied so extensively. He even quotes his own choral song *Nincs boldogtalanabb* (*No One Is Happier Than the Peasant*) from the cycle *Elmúlt időkől*, Sz. 104 (*From Ancient Times*). One of Bartók’s most distinctive musical techniques is his imitation of nature as a reflection of the divine. This creates a nocturnal and lyrical, almost mystical, atmosphere—particularly evident in the second movement, *Molto adagio*.

It begins with murmuring, undulating chromatic patterns in the muted lower strings, gradually evolving into contrasting sections punctuated by tense and anguished climaxes. On June 11, 1940, following the work's premiere in Basel, a critic reflected on the ongoing war in Europe: *"Thinking back on the concert, it now feels unreal and ghostly. Will the creative forces that once stirred here be able to survive the furious forces of annihilation, the violence that leads to the total extermination of life?"*

The German composer **Paul Hindemith (1895–1963)** was one of the central figures in musical thought during the interwar years. A remarkably multifaceted personality, he worked as a composer, conductor, violist, professor, and theorist, becoming one of the most significant musicians of his generation. For many years, he served as concertmaster of the Frankfurt Opera Orchestra and was a founding member of the renowned Amar Quartet. He was also the soloist in the world premiere of William Walton's *Viola Concerto*. However, with the rise of the National Socialist Party in Germany, his music was labelled as "degenerate." As a result, in February 1940, just months after the outbreak of World War II, he emigrated to the United States, where

he achieved great success both as a composer and as a performer and professor at Yale University. In fact, it was only after settling there that he began to gain worldwide recognition. His music was performed in Spain with some regularity, and he even visited the country twice. Unlike Bartók, however, Hindemith returned to Europe and, in 1953, settled in Switzerland.

At the beginning of the 1920s, Hindemith was regarded as a bold and avant-garde composer, even a radical one. His extraordinarily prolific catalogue, particularly notable for its chamber music, reflects his rejection of descriptive titles in an effort to avoid any programmatic or emotional connotations in his works. This approach aligned him with the movement known as *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity), which opposed the lingering influences of Romanticism and emphasized the social and craft-like nature of music. Harmonically, Hindemith's evolution spanned from the free polytonality and atonality of the 1920s—resulting in striking dissonant clashes—to the expanded tonality of his later years, where he employed all twelve tones of the chromatic scale while maintaining tonal centres devoid of major

or minor modes. Over time, his connection to the European musical tradition deepened, particularly in relation to Bachian counterpoint. This influence extended beyond his compositional techniques to his theoretical and pedagogical work. His admiration for Bach was so profound that his lecture at the *Bachfest* in Hamburg on September 12, 1950—delivered to mark the bicentenary of the German composer's death—was tellingly titled *A Mandatory Heritage*. The fusion of all these elements resulted in a highly personal musical language, rich in dissonance, with limited expressive contrasts and a strong emphasis on polyphonic imitation.

Deeply committed to the educational and transformative power of music, Hindemith composed various sonatas with pedagogical aims for each orchestral instrument. In fact, he himself learned to play more than ten different instruments. Between March and April of 1927, he wrote *Fünf Stücke, Op. 44 No. 4*, for string orchestra as a study material to introduce his young students at the *Hochschule für Musik* in Berlin to contemporary musical language. That same year, he had been appointed professor of composition at this prestigious

institution. Beyond their didactic purpose, these five pieces were also intended as effective vehicles for showcasing technical and expressive virtuosity on stage, both for students and amateur musicians alike.

Despite their technical demands and complexity, both individually and as an ensemble, these pieces can be performed without leaving the first and most basic position on the violin and viola. In fact, they were premiered in an academic setting. As such, they belong to the genre known as *Gebrauchsmusik* (utility or functional music). This term refers to compositions that exist not only to fulfil the expressive needs of their composer but were written with a specific, concrete, and often immediate purpose. In his book *A Composer's World* (1952), Hindemith, who had personally experienced the consequences of fascism, wrote: “*It is not impossible that, from a tremendous movement of amateur communal music-making, a worldwide movement for peace could emerge... People who make music together cannot be enemies, at least not while the music lasts.*”

The first piece, “*Langsam*” (“Slow”), presents a delicate texture of melody with

accompaniment, featuring a lyrical unfolding led by the first violins and supported by the violas—Hindemith’s own instrument. The first section of the second piece maintains the same tempo marking as the previous one while retaining the leadership of the first violins, but with a more animated discourse in terms of rhythm. This leads into a final “*Schnell*” (“Fast”) section, which is energetic, vibrant, and more polyphonic than melodic in character. The third piece, “*Lebhaft*” (“Lively”), is structured as a scholastic four-voice fugue, whose subject is characterized by the descending rhythmic arpeggiation of its generative motif. “*Sehr langsam*” (“Very slow”) presents a dense and mournful discourse with a perceptibly ascending contour, set against a cortege-like rhythm in the cellos and double basses. A constant motoric drive propels the final “*Lebhaft*” (“Lively”), where a virtuosic solo violin takes centre stage, at times echoed by the rest of the ensemble.

The Sevillian composer and pianist **Manuel Castillo (1930–2005)** was one of the most significant and prolific Spanish composers of the second half of the 20th century. Despite this, he remains largely unknown to many, and a significant portion of his work

remains unpublished. He began his musical studies at the Metropolitan Seminary of Seville under Norberto Almandoz, Chapel Master and Organist of Seville Cathedral, and Antonio Pantión, a disciple of Joaquín Turina. From 1949, he started gaining recognition as a pianist, and in 1950, he expanded his piano training with Antonio Lucas Moreno and studied composition with Conrado del Campo. In 1953, he travelled to Paris to refine his skills under the pianist Lazare Lévy and the composer Nadia Boulanger. Upon returning to his hometown, he served as a piano professor for more than two decades, from 1956 to 1978, at the Superior Conservatoire of Music of Seville—an institution where he also held professorships in composition and orchestration, as well as the position of principal. Today, the conservatoire bears his name. In 1962, he became a Full Member of the Academy of Fine Arts of Santa Isabel de Hungría in Seville and a Corresponding Member of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando in Madrid. He was awarded the National Music Prize in 1959 and 1990, as well as the Gold Medal for Merit in the Fine Arts in 1994, two years after contributing officially with his music to the Seville Universal Exhibition.

Manuel Castillo's body of work serves as a link between tradition and the avant-garde, having even been described as "trans-avant-garde." His early piano compositions reveal the influence of the so-called nationalist composers of the first half of the 20th century, particularly Manuel de Falla and Joaquín Turina, as well as the French style of Maurice Ravel. However, Castillo later developed a highly original musical language of his own, distancing himself from those early creative practices and from any particular school of his time. His catalogue spans a wide range of genres, including orchestral works, instrumental ensembles, chamber music, choral pieces, compositions for piano, guitar, and organ, songs, and incidental music. In his latter period, Castillo masterfully blended the tools of the past with select elements from the most experimental music of his time, incorporating them whenever they served his expressive needs.

The piece for string orchestra ***Cuatro cuadros de Murillo*** was commissioned by the Diputación de Sevilla and the Banco de Bilbao. Conceived to commemorate the third centenary of the death of the Sevillian Baroque painter Bartolomé Esteban Murillo,

the work establishes direct connections with the paintings of one of Spain's greatest artists, as well as with Castillo's religious vocation—he served as a priest until 1970. The piece was premiered by the Camerata Academica Orchestra of the Mozarteum Salzburg, conducted by Sandor Vegh, at the Collegiate Church of El Salvador in Seville on November 12, 1982. Each of the four movements aims to depict a key theme of Christian iconography through music. As the composer himself stated:

"The expression, sensitivity, and colour of Murillo's paintings have inspired these four pieces for string orchestra. This author has sought unity through two means: a common theme, closely related to Christmas and reflected in the title of each painting, and the use of a single musical motif that generates all four movements."

Spirituality, introspection, and intimacy permeate the work from the very first bars of the opening movement, *Anunciación* (*Annunciation*), which draws inspiration from the scene in which the Archangel Gabriel, having descended from heaven, kneels before Mary to announce that she will conceive Jesus, pointing to the Holy

Spirit with his hand. The Virgin devotedly accepts her destiny. A solemn violin motif, doubled at the octave, introduces three deep-register chords that imbue the passage with the reverence required for this sacred moment. Using the initial motif as a starting point, the strings weave a dense and tightly-knit chromatic texture, which eventually gives way to a modal passage for the solo quartet with clear Gregorian overtones. This section is actually a quotation of a Marian *copla* referring to the Immaculate Conception. The *copla* reads: “Todo el mundo en general / a voces, Reina escogida, / diga que sois concebida / sin pecado original.” (“Let the whole world, in unison, / O chosen Queen, proclaim / that you were conceived / without original sin.”) The verses are by Miguel del Cid, while the original music was composed by Bernardo del Toro and later elaborated upon by another distinguished Sevillian, Francisco Corea de Arauxo, in his *Facultad orgánica* (1626). Notably, Corea de Arauxo wrote this while serving as organist of the very same Collegiate Church of El Salvador in Seville. The contrast between these two types of passages, almost in an antiphonal manner, structures the piece through to its conclusion.

A slow, high-pitched melody in the first violins introduces the second panel, *Niño Jesús* (*Child Jesus*), a movement of great delicacy and contemplative tenderness—emotions that Murillo’s paintings depicting the divine infant also evoke. Marked by a strong lyrical imprint, the solo violin, in constant dialogue with the divided violin sections, unfolds an expressive and inspired song over the simple and gentle sustained accompaniment of the orchestra. The reappearance of Mary in the third piece, *Virgen con el Niño* (*Virgin with the Child*), brings back the previously mentioned Marian *copla*, now enveloped in a highly chromatic harmonic context. Castillo develops a set of nine variations on this recurring motif, each moderately contrasting in instrumentation, texture, dynamics, tempo, articulation, and character, while always preserving the recognizable essence of the original *chant*. The final variation is built upon parallel motion of fifths and octaves, deliberately recreating the archaism of an early polyphonic *organum*. To conclude Castillo’s mystical reflection on Murillo’s work, *Adoración de los pastores* (*The Adoration of the Shepherds*) unfolds in a contrapuntal discourse that moves from high to low registers, punctuated by incisive

chords and pizzicati. These elements create a much more energetic and impetuous flow than in the preceding sections, perhaps reflecting the collective nature of the scene depicted in the painting. The spirituality of the opening returns midway through the movement, as the solo quartet ethereally presents the Marian *copla* that serves as the generative motif for the entire work.

Through this album, the Camerata Gala has sought to harness the powerful potential of the string orchestra in order to highlight three composers who, even in the 21st century—several decades after their passing—have yet to attain the prestige and recognition they truly deserve. This recording unites the distinctive musical voices of Bartók, Hindemith, and Castillo, revealing both the shared aesthetic threads and the fascinating contrasts between these three unclassifiable musicians. It is through their works that we glimpse the boundless creativity that defined the 20th century's vibrant and ever-evolving musical landscape.

Eva Sandoval

English translation: Patrick T. Brady Caldera

CAMERATA GALA

Alejandro Muñoz (director)

Violines I

Hoang Linh Chi (concertino)

Teresa Córdoba

Patricia Cabanillas

Lourdes Hierro

Esther Martínez

Beatriz Romero

Violines II

Mario Navas (solista)

Jorge Villa

Manuel Becerra

Ana Rosa Dávila

Belén Luque

Minerva Moreno

Violas

Carmen Pérez (solista)

Celia Muñiz

Diego Zagalaz

Ana Cecilia Gavilán

Violonchelos

Rodrigo García (solista)*

Jeremías Sanz (solista)**

Carlos Sanfrutos

Cristina Amor

Álvaro Cabanillas

Contrabajos

Antonio Torres Olmo (solista)

Juan Antonio Carmona

*Solista Castillo

**Solista Bartók & Hindemith

 **FUNDACIÓN
ANTONIO GALA
PARA JÓVENES
CREADORES**

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Divertimento

- | | |
|---------------------------|------|
| [1] I. Allegro non troppo | 9:13 |
| [2] II. Molto adagio | 8:33 |
| [3] III. Allegro assai | 7:16 |

PAUL HINDEMITH (1895-1963)

Fünf Stücke

- | | |
|--------------------------|------|
| [4] I. Langsam | 2:35 |
| [5] II. Langsam. Schnell | 2:01 |
| [6] III. Lebhaft | 1:44 |
| [7] IV. Sehr langsam | 3:57 |
| [8] V. Lebhaft | 3:37 |

MANUEL CASTILLO (1930-2005)

Cuatro cuadros de Murillo

- | | |
|------------------------------------|------|
| [9] I. Anunciación | 4:21 |
| [10] II. Niño Jesús | 2:57 |
| [11] III. Virgen con el Niño | 7:01 |
| [12] IV. Adoración de los Pastores | 3:39 |

CAMERATA GALA

ALEJANDRO MUÑOZ

CONDUCTOR

lbs
CLASSICAL

Booklet in Spanish & English

Recording venue:

Auditorio del Rectorado de la
Universidad de Córdoba
11-14th Januari 2024

Music Producer: Francisco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Mixer & Mastering: Iberia Studio

Liner notes: Eva Sandoval

Photographer: Ino Navarro &
Marcos Zafrá

Translations: Patrick T. Brady Caldera

Producer: IBS Artist

Special thanks:



UCOCultura



UNIVERSIDAD
DE
CÓRDOBA

FUNDACIÓN
ANTONIO GALA
PARA JÓVENES
CREADORES

CD time 57:09

© 2025 Copyright: IBS Artist
Veleta, 20 · 18140- La Zubia (Granada - Spain)
info@ibsclassical.com

N°Cat: IBS62025 | DL GR 508-2025

