

Manuel Balboa y el «entusiasmo audible»

El coruñés Manuel Balboa (1957-2004) ha sido uno de los compositores más importantes de su generación, tanto por su versatilidad técnica como por la variedad de géneros musicales que abordó e, incluso, por el volumen de su producción. La gran calidad de su obra, sancionada en el medio musical mediante diversos premios y reconocimientos, pero todavía poco conocida entre el gran público, justifica plenamente el interés de realizar una aproximación a la misma y exigirá, en el futuro, un amplio estudio monográfico.

En este artículo, relacionado con mi tesis doctoral¹, propongo un acercamiento a una parte muy concreta de la producción de Balboa: la destinada al teatro y el cine. Lejos de pretender una valoración exhaustiva de dicho repertorio, mi objetivo es acceder a una parte muy relevante en el pensamiento estético del autor: su concepción dramática de la música, que, en lo básico, se manifiesta también en el resto de su obra, aunque revestida de barnices estilísticos menos convencionales.

Tras una breve presentación biográfica, citaré algunos comentarios dedicados a la figura de Balboa² que, finalmente, matizaré recurriendo a observaciones del propio compositor y analizando ejemplos musicales concretos.

Apunte biográfico

Manuel Balboa demostró con precocidad un carácter inquieto que lo llevó a ingresar, en 1971, en el taller coruñés del pintor Aurelio de Lambea

1. Carlos Villar-Taboada, *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*, Valladolid, 2005, material inédito.

2. Tomás Marco, *Historia de la música española: Siglo XX*, Madrid: Alianza, 1989, p. 289; Fernando J. Cabañas Alamán, *Manuel Balboa*, Madrid, SGAE, col. «Catálogos de compositores españoles», 1992; José Luis García del Busto, «Balboa Rodríguez, Francisco Manuel», *Diccionario de Música de España e Hispanoamérica*, vol. 2, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 86-87.

—aunque luego no confirmase la vocación por las artes plásticas— y a introducirse, en 1974, en los medios periodísticos para desarrollar labores de crítica musical —inicialmente en *Montsalvat* y más tarde, entre 1979 y 1981, en *A Nosa Terra*—. Poco después, comenzó estudios universitarios de Filología, demostrando su claro interés por lo literario y por el mundo dramático, tan importantes en su música, e inició su formación musical con Rogelio Groba, Luis Coello y Mercedes Goicoa.

Decantándose pronto por la música, comenzó a componer y decidió trasladarse a Madrid para acudir al Conservatorio Superior. Las clases de Francisco Calés y Ángel Arteaga se vieron completadas mediante su contacto con los compositores Daniel Stéfani, Cristóbal Halffter, Tomás Marco y Luis de Pablo y con los pianistas Humberto Quagliata y Jean-Pierre Dupuy.

Tras colaborar durante unos años en el segundo programa de Radio Nacional de España, desde 1990 fue abandonando sus actividades como crítico y se centró en la composición. Contaba con un excelente aval en cuanto a premios y reconocimientos institucionales. En 1982 se había seleccionado *Pequeña cantata profana* para la I Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March y la misma obra había sido trabajada en los cursos de música contemporánea de Aviñón; *Sombra interrumpida* se había programado en los planes de estudio de saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y se había seleccionado como obra obligada en 1990 en el III Concurso Nacional de Interpretación Musical de Cáceres; *Música de Madrid I* se había presentado en Londres en 1984 y había recibido el accésit de la Fundación Guerrero por *Romeo o La memoria del Viento*. Las buenas perspectivas se vieron confirmadas con una sucesión de encargos institucionales de gran envergadura, como la ópera *El secreto enamorado* (1989, por el INAEM), los *Dous poemas dramáticos* (1991, cursos “Música en Compostela”) y, muy especialmente, en 1996, los sinfónicos *Saturnal* (Orquesta Real Filharmonía de Galicia), *Buserán* (Orquesta Sinfónica de Galicia) y *Cuando llegue la noche* (Orquesta Nacional de España). Si a lo anterior se suman las repercusiones de sus colaboraciones cinematográficas con Pedro Carvajal (*Martes de carnaval*, en 1991, y *El baile de las ánimas*, en 1993) y con José Luis Garcí (*Canción de cuna*, en 1994; *La herida luminosa*, en 1997; y *El abuelo*, en 1998), podrá comprenderse que su trayectoria se consolidase como una de las más prometedoras entre los compositores de su generación.

Valoraciones sobre la obra de Balboa

Tres aspectos merecen resaltarse de la música de Manuel Balboa: la versatilidad técnica, el alejamiento de los dogmatismos estilísticos y el

afán expresivo y comunicador, sujeto, con frecuencia, a una concepción narrativa del discurso musical. Habitualmente, sin embargo –y pienso que por una equivocada y acrítica extrapolación realizada a partir de su música para cine y teatro–, se ha generalizado sobre su música calificándola, sin matices, como “tonal”. Si bien esta apreciación puede ser válida para una parte de su producción, este enfoque puede deformar la verdadera dimensión de su obra.

En 1989, en su último ensayo sobre la historia de la música española durante el siglo XX, el compositor y crítico Tomás Marco mencionaba a Balboa entre los entonces “jóvenes maestros”,³ junto a personalidades tan sobresalientes como Enrique X. Macías, Francisco Guerrero, José Ramón Encinar, José Luis Turina, Alfredo Aracil o Jorge Fernández Guerra. Pero apenas proporcionaba información relevante acerca de sus preferencias técnicas o de su orientación estilística (identificaba una música “muy definida que transita por un camino muy personal”, que lograba “unos buenos resultados apartándose de las líneas supuestamente generales de la vanguardia”).⁴ Marco destaca la independencia de la música de Balboa ante las músicas de vanguardia y señala “un cierto aliento romántico en el que se mueve libremente y de manera expresiva”⁵ que es aplicable a las obras que cita, escritas durante los ochenta, pero que parte de la crítica musical en prensa tomó equivocadamente como una valoración inmutable y válida como generalización también para la obra posterior.

García del Busto, hacia 1991⁶, señalaba unas influencias que hacían ver un horizonte estético más amplio, mencionando maestros europeos como Henze, Zimmermann o Haubenstock-Ramati y americanos como Crumb y Cage, más el pianismo de Satie y Mompou. La disparidad técnica y estilística de estos autores es más que notable, pero puede unirlos su intensa y singular capacidad comunicativa, apuntando en Balboa un especial interés por la libertad expresiva y por la búsqueda de técnicas experimentales, dos aspectos en los que no se suele reparar en las críticas a Balboa de los años ochenta. El comentario de García del Busto prosigue aportando ideas aún más significativas, aunque termine observando “su decidida

3. Tomás Marco, *op. cit.*

4. *Idem*, p. 289.

5. *Ibid.*

6. José Luis García del Busto, *op. cit.*, p. 86. Aunque la fecha de publicación del artículo data de 1999, su realización se remonta a varios años antes, no mucho después de 1991.

opción por los principios de la música tonal” –conclusión con la que no estoy de acuerdo–:⁷

Su música [...] se aparece a menudo con un carácter tendente al estatismo [...], de manera que más que fluir o perfilar una andadura [...] parece una sucesión de instantes congelados. A ello colabora una dedicación notablemente mayor al proceso armónico que al melódico [...]. La expresividad de su música podría calificarse de romántica o, por hacer referencia a Valle-Inclán, de sentimental, expresividad que en ocasiones alcanza un alto grado de intimismo y recogimiento [...]. A su tendencia hacia la ensoñación y el estatismo colabora en ocasiones la inclusión de elementos repetitivos, como un puso métrico mantenido o la insistencia en una misma nota.

Creo bastante acertada la valoración de García del Busto sobre el papel relevante de la armonía en la música de Balboa e igualmente atinadas son sus referencias al estatismo y al intimismo. Otra cosa es el “romanticismo sentimental”, que no ha de confundirse con un afán expresivo que, en realidad, encuentra su manifestación en diversas soluciones estilísticas. Quizás en este tipo de valoraciones haya podido hacer mella la titulación de algunas obras tempranas del compositor, como *Intermezzo op. 1 “en un estilo sentimental”* (1980), *Vals calavérico* (1980) o *Hércules en Brigantia* (1989). Pero ni “sentimental” ni “expresivo” tienen por qué equivaler, necesaria y únicamente, a “tonal”. La visión armónica de su propia música era para Balboa una cuestión flexible, supeditada a los fines expresivos de cada instante y, en función de tal fin, oscilante entre lo tonal y lo atonal.⁸

Cabañas Alamán parece evidenciar un conocimiento más cercano de las partituras y del músico en la introducción de su catálogo de obras. Después de añadir la influencia de Debussy y de señalar la “densificación expresiva y emocional” tomado de la Segunda Escuela de Viena, caracteriza la concepción poética de Balboa:⁹

Rechaza tanto el calificativo de “neorromántico” como el de “neotonal”, ya que sinceramente cree en el valor de lo deliberadamente expresivo como inmanente a su escritura musical, y en todo caso su filiación romántica ten-

7. *Ibid.*

8. Comenté con el compositor estos aspectos y destacó la importancia de esa flexibilidad armónica. *Vid.* Carlos Villar-Taboada, «Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia», *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España* (V. Cavia Naya, ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 91-104.

9. Cabañas Alamán, *op. cit.*, 7.

dría más que ver con una concepción general del mundo que no admite reduccionismos ni simplificaciones, que con toda suerte de academicismos o tradiciones que nieguen el valor del riesgo.

El crítico es certero en su apreciación porque no busca confinarse a un ámbito exclusivo, no plantea una disyuntiva entre tonalidad y atonalidad, sino que reconoce una visión cuya libertad no responde a criterios convencionales. Esa misma circunstancia explica la negativa del músico a los calificativos de “neorromántico” y “neotonal”, excesivamente limitadores por referirse a unos principios ya establecidos, que restan libertad de acción a una poética que se define por la flexibilidad, por la supeditación de los medios técnicos empleados a la obtención del resultado expresivo perseguido en cada momento. Su afán comunicador ha de relacionarse, en último término, con su predilección por lo narrativo, por el sentido de lo lírico y de lo dramático que tiñe su música y que lo hace especialmente sensible a otras manifestaciones artísticas como la literatura o la pintura.

Narraciones musicales, metáforas y evocaciones

Las obras “incidentales” y la abundante producción vocal de Balboa se encuentran muy especialmente, como es lógico, con lo narrativo. De modo irremediable, esto acarrea la agudización de su sentido dramático y repercute en una personal capacidad –más bien complicidad– dramática, óptimamente fecunda cuando se aplica a la música que acompaña a artes representativas como el teatro y el cine. Es precisamente esta parte de su producción, a la que se ha dedicado durante toda su trayectoria, la que de manera más característica ha adoptado un lenguaje tonal, intimista y rico en referencias externas. Veamos por qué.

En 2001, al hilo de una recopilación discográfica de su música para teatro, Balboa realizaba una interesante reflexión sobre sus composiciones para el teatro, exponiendo ideas que se pueden considerar igualmente vigentes en otros ámbitos de su actividad compositiva:¹⁰

En la existencia de una persona sensible todo son ecos. Y las palabras, los más hermosos y terribles conceptos, dichos sobre un escenario, proponen metaforizar en sonidos ecos significantes: la música da forma a una marea de resonancias cuyo signo trascendente hay que buscar en la capacidad demiúrgica que un artista debe tener para hecer perceptible el misterio, ya que no para descifrarlo.

10. Manuel Balboa, «[Notas en el libreto del CD]», *La escena silenciosa* [CD], Madrid, Nuba Records, 2001.

En nuestros días, la degeneración de la experiencia artística [...] casi ha logrado terminar con la posibilidad de una vivencia redentora en el contacto del ser humano con la creación artística. Y, sin embargo, la música y el teatro se hicieron manifestaciones vivas (es decir, se hicieron extensibles y se codificaron como lenguaje emocional), propiciando esa catarsis, esa transformación personal. Es lo que siempre he querido lograr, seguramente sin conseguirlo, con mi música.

Son varios los aspectos relevantes explicitados en este texto. Se destaca la concepción de la música como una metáfora de la memoria, como “resonancias” y “ecos significantes” de las palabras. Pero, a diferencia de las palabras, la música posee un significado más vago. El artista no debe tratar de explicar la memoria (de “descifrarla”), sino que debe aspirar a hacerla sensible respetando su halo de misterio. Ese misterio se erige en una suerte de residencia de la artísticidad musical, por cuanto ésta es significativa pero informe; expresiva, pero dotada de un grado necesario de indefinición. Y, sobre todo, Balboa considera que la relación entre palabra y música, como toda experiencia artística, adquiere una función liberadora, de naturaleza catárquica, “redentora” y, desde esta óptica, arraigada en la tradición del pensamiento musical romántico.

La imagen invita a preguntar de qué culpa redime la experiencia musical o cuál es la carencia que compensa. Y la respuesta intuitiva que se desprende de todo su razonamiento es que su redención se produce en tanto actualiza la memoria y convierte en presente el recuerdo; contribuye a que, por un momento al menos, la vaguedad de la memoria se diluya en la ilusión de su vuelta a la realidad. Escribe, más adelante: “sólo intenté que el entusiasmo se hiciera audible, que tomara forma y se convirtiera en sustancia”. Esta valoración de la música, de clara ascendencia romántica, pone de relieve el papel de la percepción, sitúa en un primer plano al oyente, que es protagonista del proceso perceptivo, y plantea una clara dicotomía entre el silencio y la música, entre la potencialidad y la realidad; entre el recuerdo y la reviviscencia. Estas ideas pueden encontrarse reflejadas, como una especie de hilo conductor, a lo largo de la producción del compositor. Y, al mismo tiempo, resultan especialmente significativas del tipo de disquisiciones estéticas que le interesaban, centradas en un tema tan actual como el de las estrategias musicales relacionadas con la percepción y con la memoria.

Aunque no es pertinente englobar bajo una única denominación estilística toda la variada producción de Manuel Balboa, entre sus obras iniciales hay varios ejemplos donde el autor sigue un lenguaje tonal, empleado con mucha libertad, siguiendo un tipo de escritura de carácter rapsódico que tiene mucho de improvisatorio. En obras como *Intermezzo op. 1 “En un estilo sentimental”* (1980) o *Un vals calavérico* (1980), ambas para piano solo, lo

melódico emerge en medio de sonoridades indefinidas y vagas. *Un vals calavérico* se inicia con la exploración de la octava más grave del piano, con trémolos de octava vacía sobre los que se van superponiendo acordes para crear unas ricas resonancias. En este ambiente denso en armónicos y de sonoridad lúgubre surge el vals, primero en el registro agudo y más tarde en el registro medio, con el perfil melódico-armónico que muestro en el ejemplo 1, para luego retornar al registro agudo y finalmente al grave. En conjunto, se traza una clara forma de arco del tipo ABCBA.



Ejemplo 1: Vals de la sección central de *Un vals calavérico* (1980)

El diatonismo de la sección central, que es tonal y se encuentra en un registro medio del piano, contrasta de una manera muy acusada con los segmentos B en cuanto a registro y en lo relativo a la armonía, con una tonalidad ligeramente “deformada” (aparecen acordes aumentados) y, sobre todo, con las secciones A de los extremos, en el registro grave y decididamente no tonales. Se trata de una pieza instrumental. Pero es posible hallar en ella rasgos dramáticos. La sección A actúa a modo de un teatral telón musical que enmarca el vals propiamente dicho (BCB), al que primero precede y al que después sigue. Y, sobre todo, el planteamiento formal juega exactamente con la misma idea que anteriormente comenté, relacionada con la memoria: la obra comienza creando unas resonancias, y de ellas emerge, como en la lejanía (y musicalmente se trata, en un contexto atonal, de la lejanía que supone el claro tonalismo del vals) la melodía del vals. El recorrido inverso que se describe a continuación apela directamente a la memoria, a lo perceptivo, y contribuye con decisión a conformar un contorno formal perfectamente definido y cerrado. Las emociones de las que es eco la música parten del silencio primero y luego de lo informe e indefinido para sustanciarse finalmente en el vals, que como tal es reconocible. Se trata de un planteamiento formalmente muy sencillo, pero en él se aprecia ya el tipo de preocupación que antes comentaba, centrada en la memoria y en la percepción.

La música instrumental pura de la década de los ochenta resulta bastante variada en cuanto a planteamientos, en ocasiones próximos a la serialización de alturas. Pero puede apreciarse una dualidad bastante evi-

dente en relación con las músicas para cine y teatro, a pesar, incluso, del experimentalismo de composiciones teatrales como *Yerma* (1990). Balboa suele preferir el lenguaje tonal en sus temas para la escena, porque lo usa con una función evocadora directa, apela a través de él a recuerdos y emociones concretas. Así, por ejemplo, sobre *A casa dos afogados* (1991), sobre texto de Miguel Anxo Fernán-Vello, escribe¹¹:

[...] dejé que los ecos y las voces, casi perdidas, de mi infancia tomaran cuerpo. Mis circunstancias familiares y los lentos veraneos en la Costa da Morte, el recuerdo de la fantasmagórica casa de mis bisabuelos, el permanente, casi obsesivo ulular del viento y aquel mar tremendo de un color verde –oscuro, casi negro–, fueron convocadas gracias a la magia de una escritura poética que me fascinaba. El resultado final, particularmente en el extenso «Bolero espectral», no evita, sino que asume, una visión irónica no exenta de lirismo: la influencia de Satie y del Nino Rota de “Amarcord” resultan evidentes.

Este comentario ciñe sus referencias a contenidos principalmente extramusicales, situados en el tiempo lejano de la infancia. ¿Será ésta la razón por la que acude al marco lingüístico de la tonalidad, a la que *a priori* se atribuye un carácter más intuitivo y más “asequible” para el mundo de la infancia? Opino que la razón no es tan simple.

El recuerdo, en el caso del “Bolero espectral” que cita, es traído también, o, mejor, sobre todo, gracias a una doble evocación que sí funciona en términos musicales: el ritmo del bolero, tomado no tanto por su esencia popular como por su apariencia de cotidianeidad, y la alusión a Satie. Con el ejemplo 2 resultará más claro:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. A box highlights a specific rhythmic pattern in the bass line, labeled 'ritmo de bolero'. The bottom system continues the piece, with a 'cresc.' marking above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 2: Inicio del «Bolero espectral», en *A casa dos afogados* (1991)

11. Manuel Balboa, *op. cit.*

Puede apreciarse en el ejemplo 2 cómo el diseño del tema inicial rebosa sencillez. La armonía es diáfana, su disposición fraseológica regular y el patrón rítmico sencillo. No es la armonía, cuya tendencia al estatismo es de todas formas notoria, la que establece un guiño a la música de Eric Satie, sino que éste se encuentra sobre todo en la simplicidad de la melodía llevada por la mano derecha. Tales son los elementos que Balboa utiliza para expresar musicalmente los recuerdos a los que aludía en el texto, mostrando así una clara asociación entre “recuerdo” e “infancia” y tonalidad. Los juegos de significados adquieren un relieve especial en el tema contrastante, clarísimamente inspirado en la música que Rota compuso para *Amarcord* de Fellini:

The image shows a musical score for piano in G major and 6/8 time. It consists of two systems. The first system has a treble clef with a melody and a bass clef with a simple accompaniment. A box highlights the first five measures of the melody, labeled '(inicio del tema de Nino Rota)'. The fifth measure is also labeled '(5+5 oc.)'. Below the first system, there is a box labeled 'SolM' and Roman numerals 'I' and 'V'. The second system continues the melody and accompaniment, with Roman numerals 'ii' and 'V' below it.

Ejemplo 3: Segundo tema del «Bolero espectral» en *A casa dos afogados* (1991)

Esta evocación cinematográfica aporta su propia carga semántica, que tiñe de nuevos significados la emotividad de esta pieza teatral. El principio básico de la citación, de naturaleza esencialmente dramática, se encuentra en este pasaje del ejemplo 3: el contenido semántico de lo citado reconfigura el sentido del nuevo contexto en el que se ha insertado.

Desde luego, la opción tonal que habitualmente emplea Balboa en la música para cine o para teatro se encuentra justificada desde el punto de vista dramático y es la escena el factor que rige su criterio para optar por uno

u otro tipo de lenguaje musical. Por ejemplo, en el drama lorquiano *La casa de Bernarda Alba*, hay un pasaje, “Música de campos lejanos” donde se trata de evocar una música que suena en la lejanía. Balboa traduce musicalmente esta situación empleando la flauta, que utiliza como un símbolo del campo, y mediante la interválica. Se trata de un sonido significativo y por eso lo destaca. El intervalo de cuarta del ámbito inicial es muy sencillo y bien puede evocar lo popular, recreando el ambiente “campestre” requerido desde el punto de vista del argumento dramático.



Ejemplo 4: Comienzo de «Música de campos lejanos», en *La casa de Bernarda Alba* (1992)

Pero es necesario introducir una nota de discordancia y ésta llega con el *si natural* del tercer compás del ejemplo, disonante frente al diatonicismo tonal anterior (parece sugerir LabM). A partir de esta idea se genera después una elaboración. La expresividad de ésta se busca primero en el fuerte contraste armónico (comienza ahora en MiM) y después en el cromatismo de la línea contrapuntística que describe el acompañamiento en los violines. Resulta bastante fácil de comprender que la “Música de campos lejanos” es más creíble siendo tonal en su inicio. El cromatismo de la elaboración posterior se justifica porque ya no cumple la función descriptiva o ambiental del principio, sino que serviría para reflejar las emociones que esa melodía produce, vendría a ser su eco emocional.

Al igual que sucede en el caso de las composiciones destinadas al teatro, las cinematográficas se amparan en una concepción fundamentalmente derivada de la situación dramática particular de cada momento musical y, por lo general, participan de un lenguaje tonal. Ha sido a través de esta dedicación a la música cinematográfica como el nombre de Balboa ha llegado hasta el gran público. Su mayor éxito ha sido la banda sonora original para *El Abuelo*, una adaptación para el cine realizada por el director José Luis Garcí, con quien Balboa colaboró en varias ocasiones. Esta composición fue seleccionada como finalista en la edición de los Premios “Goya” correspondiente a 1999. Al igual que había hecho en el caso de *El baile de*

las ánimas, cuya banda sonora recompuso a modo de suite orquestal con el título de *Mares nocturnos*, para ser interpretada de manera independiente en la sala de conciertos, Balboa realizó una adaptación de esta banda sonora conocida como *Suite de El Abuelo* (1999). A través de distintos números con diversas instrumentaciones siempre se varía un mismo tema principal:

Ejemplo 5: Tema principal de *El Abuelo* (1999)

Muestro en el ejemplo los dos compases introductorios y a continuación los tres del tema principal propiamente dicho. La sencillez del conjunto es más que evidente, tanto en cuanto a armonía como a diseño rítmico y melódico, en una configuración global de claros tintes románticos, tan habituales en la música cinematográfica. Pero en esta simplicidad reside buena parte de la efectividad de esta música. Se reconoce inmediatamente, es utilizada a lo largo de la película como un motivo conductor que alude al personaje patriarcal del abuelo y no busca convertirse en protagonista de la escena, sino que acompaña y complementa a la imagen y las palabras. La tonalidad en este caso, por lo tanto, vuelve a ser empleada con una finalidad marcadamente narrativa.

Conclusiones

A modo de conclusión, querría insistir en las ideas más relevantes para la comprensión de la música narrativa de Manuel Balboa. Primero, se trata de un autor versátil, ajeno a dogmatismos estilísticos, que domina el oficio de componer y sabe emplear según sea la ocasión los diversos recursos técnicos que conoce. En segundo lugar, posee una concepción de la música íntimamente relacionada con un más amplio sentido del drama, que le convierte en un artista idóneo para navegar entre las dos riberas artísticas de la música y de la escena. Aunque su lenguaje en la música pura no es

tonal, emplea abiertamente la tonalidad cuando resulta idónea desde una perspectiva dramática y esto sucede con especial frecuencia en su música para teatro y para cine. En realidad, las reflexiones que realiza sobre su música para la escena son extrapolables al resto de su producción. Simplemente ocurre que es en las piezas “incidentales” –y uso las comillas porque el autor reivindicaba que “no es música incidental al uso”– donde su concepción dramática de la música, basada en una reflexión sobre la percepción y la memoria, hallan su más inmediata muestra; haciendo “que el entusiasmo se haga audible”...

CARLOS VILLAR-TABOADA
Universidad de Valladolid

Bibliografía

- Balboa Rodríguez, Manuel, “[Notas en el libreto del CD]”, *La escena silenciosa* [CD], Madrid, Nuba Records, 2001.
- Cabañas Alamán, Fernando J., *Manuel Balboa*, Madrid, SGAE, col. «Catálogos de compositores españoles», 1992.
- Cueto, Roberto, «Manuel Balboa», *El lenguaje invisible. Entrevistas con compositores del cine español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2003, pp. 41-65.
- García del Busto, José Luis, «Balboa Rodríguez, Francisco Manuel», *Diccionario de Música de España e Hispanoamérica*, vol. 2 (Emilio Casares Rodicio, dir.), Madrid, SGAE, 1999, pp. 86-87.
- Marco, Tomás, *Historia de la música española: Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.
- Villar-Taboada, Carlos, «Lenguaje y significado en las músicas actuales», *Música lenguaje y significado* (M. Vega Rodríguez y C. Villar-Taboada, eds.), Valladolid, SITEM-Glares, 2002, pp. 97-105.
- Villar-Taboada, Carlos, «Apuntes sobre la asimilación de la atonalidad en Galicia», *Arnold Schönberg (1874-1951): Europa y España* (V. Cavia Naya, ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 91-104.
- Villar-Taboada, Carlos, *Las músicas contemporáneas en Galicia (1975-2000): entorno cultural y estrategias compositivas*, Valladolid, 2005, tesis doctoral, material inédito.

Discografía seleccionada

- El abuelo* (B.S.O.) [CD], Madrid, Samiel, 1998.
- Manuel Balboa: Música cinematográfica* [CD], Madrid, Elefants Records, 2000.
- La escena silenciosa* [CD], Madrid, Nuba Records, 2001.