

AULA DE (RE)ESTRENOS

CARTA BLANCA A CRISTÓBAL HALFFTER

Lunes y miércoles, 16 y 18 de noviembre de 2009



75

CARTA BLANCA A CRISTÓBAL HALFFTER



Cristóbal Halffter, Madrid, 2009

Este Aula de (Re)estrenos forma parte de la "Carta Blanca a Cristóbal Halffter" organizada por la Orquesta y Coro Nacionales de España, institución a la que agradecemos su colaboración.

Aula de (Re)estrenos 75: Carta Blanca a Cristóbal Halffter / [notas de Germán Gan Quesada; intérprete Cuarteto de Leipzig: Stefan Arzberger y Tilman Bünning, violines I y II; Ivo Bauer, viola; Matthias Moosdorf, violonchelo [con la colaboración de Cristina Pozas, viola, y Miguel Jiménez, violonchelo] - Madrid: Fundación Juan March, 2009.

40 p.; 19 cm.

(Aula de (Re)estrenos, ISSN 1889-6820; 2009/75).

Notas al concierto: "Endechas para una reina de España" y "Espacio de silencio, cuarteto de cuerda nº 7" de Cristóbal Halffter, celebrado en la Fundación Juan March el miércoles 18 de noviembre de 2009.

Contiene además: Cristóbal Halffter en diálogo con Hermann Danuser, con la ilustración musical "Klagelied eines verwundeten Vogels", por Beate Altenburg, violonchelo, celebrado el lunes 16 de noviembre de 2009.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Cuartetos; Sexteto de cuerda - Programas de mano-S. XX.-- 2. Música Española - Programas de mano-S. XX- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Germán Gan Quesada

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1889-6820

CRISTÓBAL HALFFTER EN DIÁLOGO CON HERMANN DANUSER

Lunes, 16 de noviembre de 2009. 19,30 horas

Con la ilustración musical:

Klagelied eines verwundeten Vogels (Queja de un pájaro herido)

a cargo de **Beate Altenburg**, violonchelista, nacida en Colonia, Alemania, estudió en Detmold, Essen y Londres con Irene Güdel, Christoph Richter y Colin Carr. Ha colaborado con los compositores Cristóbal Halffter, György Kurtág, Sofia Gubaidulina, Peteris Vasks, Luis de Pablo, Peter Maxwell Davies y Krzysztof Meyer. En 2003 terminó su formación en la Royal Academy of Music de Londres con un Master sobre los conciertos de Franz Xavier Neruda que ha descubierto y editado.

Fue galardonada en el Concurso Internacional de Violonchelo André Navarra y premiada con una beca del presidente alemán en el Concurso Mendelssohn.

Como solista ha actuado con numerosas orquestas europeas e internacionales. Junto con la Orquesta Sinfónica de Madrid tocó en el Auditorio Nacional el concierto compuesto y dirigido por Cristóbal Halffter. En 2005 ingresó en la Orquesta de la Comunidad de Madrid, en donde ocupa la plaza de ayuda solista. Toca un violonchelo de Carlo Giuseppe Testore del año 1694.

PROGRAMA

Miércoles, 18 de noviembre de 2009. 19,30 horas

Cristóbal Halffter (1930)

I

Endechas para una reina de España, para sexteto de cuerda

Endecha I - El sueño de la razón

Endecha II - Las tinieblas de la consciencia

Endecha III - El vacío de la muerte

4

CUARTETO DE LEIPZIG

Stefan Arzberger, *violín I*

Tilman Büning, *violín II*

Ivo Bauer, *viola*

Matthias Moosdorf, *violonchelo*

Cristina Pozas, *viola* *

Miguel Jiménez, *violonchelo* *

* solo sexteto

Este concierto se transmite por Radio Clásica, de RNE.

II

Cuarteto de cuerda nº 7 "Espacio de Silencio"

I Espacio de silencio

*Recuerde el alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte
tan callando*

II Deciso

III Espacio de silencio

*Cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.*

IV Molto rubato

V Espacio de silencio

*Pues si vemos lo presente
cómo un punto se es ido y acabado,...*

VI Lento - Deciso

VII Espacio de silencio

*si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
(...)*

NOTAS AL PROGRAMA

No es menor, como podría pensarse ante la relevancia y amplitud de su obra orquestal, el apartado camerístico del catálogo de Cristóbal Halffter, incluso en lo relativo a aquellas formaciones de carácter “clásico” (tríos con piano, cuartetos de cuerda...). La confrontación con los géneros establecidos, la adaptación de su personalidad estilística a un instrumental reducido y, en el caso de las dos obras que nos ocupan en este programa, el entronque con la tradición cultural, artística y musical europea y española –en un ejercicio reflexivo cuyo comienzo se remonta a la década de los setenta– dotan, por el contrario, de especial significación al repertorio hoy interpretado que, por cronología y ambición, ilustra con fidelidad las inquietudes estéticas del compositor en su producción más reciente.

6

Inquietudes como el dilema, definidor de la actitud de gran parte de los compositores actuales, entre la necesidad de crear un marco temporal general en que se integre el fenómeno sonoro –esa archisabida “macroestructura”– y la atención necesaria a la audición momentánea, a la pura concentración en el instante –“devenir provisional de un audible interminable”, por usar la expresión de Kierkegaard–, encuentran en su producción madura para cuarteto de cuerda (a partir del *Cuarteto de cuerda n.º 2 (Mémoires 1970)*, fechado este año) magníficos ejemplos. Aunque mucho antes, tan temprano como en 1946, uno de sus primeros intentos de composición ya fue un acercamiento a este género, “cuatro personas razonables que conversan entre sí” en términos goethianos, desde las *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1955), que significaron un importante paso adelante en la renovación de su lenguaje, la dedicación por parte de Halffter al mundo del cuarteto se ha prolongado casi hasta hoy en día, como demuestra la séptima contribución de su autor a este género, estrenada en 2007, que cerrará el concierto de esta noche.

Algunas de las constantes estilísticas de la música de Cristóbal Halffter se encuentran ya en germen en las mencionadas *Tres piezas para cuarteto de cuerda* [Op. 9]¹. Si bien cada pieza conserva vestigios de la forma clásica –así, la sonata en la primera, el aria *da capo* en el conciso y desolado “Adagio molto”, en que resuena la voz de Janáček, y un implacable *scherzo* en el final “Allegro molto vivace”–, es decisivo en ellas la asunción de los primeros contactos del joven compositor con las músicas de Bartók y Stravinsky, que habían comenzado a escucharse con cierta asiduidad en el Madrid de los años cincuenta, así como el conocimiento primerizo, y pionero en su generación, del dodecafonismo schönbergiano, visible en el material temático del “Allegro vivo e deciso” inicial: el peso de la investigación formal de estos dos autores en el género –e incluso el uso de un título que remite a la colección homónima del creador ruso–, es evidente en esta composición, impregnada de su incisividad rítmica, de su universo de timbres y de su aspereza armónica.

Por el contrario, tanto el segundo cuarteto de cuerda como el tercero se integran ya en el primer estilo maduro del compositor, apuntando soluciones técnicas y sonoridades personales que comparecerán también en las dos obras presentadas hoy: si aquél abre por primera vez su poética a las prácticas intertextuales, con la inserción en su transcurso de breves citas de la Op. 135 beethoveniana (Ejemplo 1), el *Cuarteto de cuerda n.º 3*, compuesto durante el verano de 1978, parte de una exploración del silencio como elemento expresivo y de una indagación sobre los momentos de sincronía y desencuentro instrumental –puntos de encuentro y bifurcaciones, con una considerable libertad en cuanto al comportamiento específico de cada instrumento y la simultaneidad de sus partes individuales– nutrida de la experiencia con el vacío plástico de Eduardo Chillida y, de este modo, es asimismo testimonio de la cercanía estética de Halffter a toda una ge-

1 Halffter mantendrá la numeración de *opus* de sus obras hasta *Formantes (Móvil para dos pianos)*, compuesta entre 1960 y 1961.

neración de artistas plásticos celebrada en otras obras, caso de *Tiempo para espacios* (1974), para clave y grupo de instrumentos de cuerda, o *Mural sonante. Homenaje a Tàpies*, estrenado en 1994.



Ejemplo 1: II. Cuarteto de cuerda (*Mémoires* 1970), cc. 28 y siguientes.

Sólo el trío con piano *Canción callada* (1988), *in memoriam* Frederic Mompou, y el brevísimo *scherzo* para cuarteto de cuerda *Con bravura y sentimiento*, tres años posterior, recurren de nuevo en el catálogo de Halffter a plantillas de corte clásico antes de afrontar la creación del sexteto de cuerda *Endechas para una reina de España*. Compuestas entre mayo y julio de 1994 en respuesta a un encargo de la Sociedad Estatal para la Celebración del V Centenario del Tratado de Tordesillas –ciudad en donde las estrenó el Sexteto de Cuerdas de l’Artois el 12 de noviembre de dicho año–, las *Endechas* responden a las exigencias de una formación instrumental que, desde los casi pioneros intentos brahmsianos, ha planteado a los compositores especiales exigencias en cuanto al equilibrio tímbrico y tratamiento polifónico de su textura, lo que explica una relativa escasez de contribuciones al género que, en el caso concreto de la reciente música española, y por proximidad cronológica, habría prácticamente que reducir a las aportaciones de Luis de Pablo

(*Sexteto (Paráfrasis e Interludio)*), Agustín González Acilu (*Sexteto de cuerda*) y Tomás Marco (*Memoria deshabitada*), todas ellas fechadas en 1990.

Dedicadas al neurólogo Alberto Portera, estas *Endechas* aluden a la figura de Juana I de Castilla “La Loca”, y a su prolongada reclusión en el Monasterio de Santa Clara de la ciudad castellana hasta su muerte en 1555. Tal y como señalan los epígrafes titulares de sus tres movimientos o “*endechas*” (“El sueño de la razón”, “Las tinieblas de la consciencia” y “El vacío de la mente”), el progresivo deterioro psíquico de la reina castellana encuentra su recreación sonora en la aparición, como factor de unificación estructural, de una extensa sección aleatoria en cada movimiento –al inicio de los dos primeros y hacia la mitad del último, con la consecuente ruptura de una simetría previsible–, cuya recurrencia obsesiva, inestabilidad caótica y expresividad casi incontrolada capturan poderosamente el desarreglo conductual y la paulatina aniquilación anímica del personaje (Ejemplo 2).

9

ENDECHA. I.
EL SUEÑO DE LA RAZÓN

A) = CUALQUIER NÚMERO DE NOTAS DE INTERVALOS DE PUNTADEO DE CUALQUIER RITMO
B) = CUALQUIER NÚMERO DE NOTAS DE CUALQUIER RITMO

Ejemplo 2: *Endechas para una reina de España*, I. El sueño de la razón, inicio.

En la última “*endecha*”, sin embargo, surge, como un “*espejismo de equilibrio y serenidad*” en palabras de Stefano Russomano, la cita, expuesta en tres fragmentos en que el sexteto asume la sonoridad de un *consort* de violas, del inicio de un tiento de Francisco Correa de Arauxo (1584-1654) –el segundo del cuarto tono de su *Facultad orgánica* (1626),

en modo dórico transportado a La-, paréntesis sonoro en un discurso poseído poco a poco por el silencio y por las dinámicas mínimas (Ejemplo 3). De nuevo nos encontramos en el catálogo de Halffter con la referencia a un tiento, género por excelencia de la música hispánica renacentista y barroca, como sinécdoque de la tradición contrapuntística española –al igual que en la orquestal *Tiento* (1980/81) y en *Tiento del primer tono y batalla imperial* (1986)–, y esta misma composición de Correa de Arauxo marcará la entrada del coro en la primera escena de la ópera *Don Quijote*, estrenada el año 2000.

Extraña representación anacrónica de una “memoria de futuro”: la reina “recuerda”, a cien años de distancia, una mú-

10



Ejemplo 3: *Endechas para una reina de España*, III. El vacío de la mente, cc. 78-94.

sica que sólo un tiempo dislocado, el de su interioridad confusa, y no la irreversible flecha temporal, puede revelar...

Y lo hace, con la indicación “expresivo” (Ejemplo 4), siguiendo los parámetros típicos del ejercicio intertextual en el estilo de Halffter desde los inicios de su práctica en los años setenta: un metrónomo muy lento y una dinámica extremadamente reducida (*ppp*), características que van a repetirse en los dos fragmentos citantes posteriores, aunque con una ligera puesta de relieve de las dinámicas (*pp*, *p*).

Pese a que la voluntad de “disonancia estilística” de esta cita, convertida en núcleo semántico de la obra, respecto de su contexto es muy pronunciada, no faltan lo que podríamos llamar “anuncios” del pasaje en los dos movimientos anteriores, incluso en las decisiones previas respecto del material interválico usado en la composición, con la construcción de su serie dodecafónica principal a partir de la nota La. No obstante, estas anticipaciones son de menor peso que en ocasiones anteriores, reduciéndose a similitudes en la textura (pasajes imitativos ascendentes o carácter de glosa ornamental de un gesto *legato* sobre *pizzicati* del violonche en el primer movimiento)



Ejemplo 4: *Endechas para una reina de España*, III. El vacío de la mente, cc. 24-39.

y anticipaciones armónicas ambiguas, con acordes de color modal, ya sobre el grado de la dominante (Mi), ya en cuartos de tono en torno a La.

Halffter, sin embargo, había de regresar al cuarteto de cuerda: ya *Zeitgestalt* (1996) anunciaba una rigurosa exploración de las nociones de contraste extremo y de irrupción de atmósferas sonoras imprevisibles, aunque ceñidas a un plan formal riguroso, que habría de desembocar –con la incorporación como coda del mencionado *Con bravura y sentimiento* y la nueva composición de una extensa sección central– en la escritura del *Cuarteto de cuerda n° 6* (2001/02), apenas separado seis años del séptimo, y hasta el momento último, cuarteto de cuerda del músico.

Comisionado por el Festival Internacional de Música de Santander y escrito entre junio y noviembre de 2007 para ser estrenado el 30 de agosto del siguiente año en el Santuario de la Bien Aparecida de Ampuero por parte del Cuarteto de Cuerda de Leipzig, el título de este *Espacio de silencio. Cuarteto de cuerda n° 7* no sólo invoca la singular valoración del valor expresivo del vacío sonoro, entendido como lugar de expectativa, en la poética del compositor, sino que muestra explícitamente su fundamento estructural.

12

En efecto, de los siete movimientos de que consta el cuarteto, dedicado a Elena y Agustín Perdomo-Spinola, cuatro de ellos –los impares– se erigen en espacio para la meditación silenciosa, por parte de los intérpretes, de los versos de las dos primeras estrofas de las conocidas *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, escritas por el poeta castellano hacia 1477. Ya desde una de sus primeras composiciones oficiales (*Dos canciones para voz y guitarra*, 1951), y hasta el mencionado *Don Quijote*, la poesía de Manrique ha acompañado a Halffter en su catálogo, como epígrafe de la primera de las tres *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1974/75) y como fuente textual de “Mote”, incluido como segunda pieza de los *Tres poemas de la lírica española* (1985/86) y, reelaborado orquestalmente, como cuarto de los *Siete cantos de España* (1991/92).

De un modo similar a la propuesta de Luigi Nono al recurrir a fragmentos de textos de Hölderlin en *Fragmente-Stille, An*

Diotima (1979/80), la inclusión de los versos manriqueños no busca su lectura o declamación, sino que se ofrece como marco de referencia conceptual y sugerencia poética para el cuarteto: más allá de la intención moralizante del texto y de su recreación serena del tópico del *contemptus mundi* medieval, es –y entronca así con lo ya dicho acerca del significado de la cita de Correa de Arauxo en *Endechas*– la intuición de la posibilidad de un tiempo curvo, reversible y no sometido a la estricta lógica física lo que parece llamar la atención del compositor:

II

Violino 1º $\text{♩} = 140$ independiente

Violino 2º $\text{♩} = 120$ independiente

Viola $\text{♩} = 90$ deciso, independiente

Violoncello $\text{♩} = 140$ independiente

a partir del último $\text{♩} = 2^{\text{da}} - 3^{\text{ra}}$

Ejemplo 5: Cuarteto de cuerda n° 7 "Espacio de silencio", inicio del segundo movimiento.

Pues si vemos lo presente
cómo en un punto s'es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo non venido
por passado.

14

Por su parte, los movimientos pares se relacionan entre sí con una continuidad manifiesta, ya que comparten indicaciones metronómicas y materiales sonoros en su concatenación, posible pero interrumpida por la irrupción de los espacios puramente textuales. Los cambios bruscos de dinámica, los ataques *sforzandi* y los pasajes de notas tenidas y rápidos grupetos que caracterizan el segundo movimiento (Ejemplo 5), a partir de un inicio independiente de cada instrumento presentado por la viola –pasaje que reaparecerá en su sección central y en el movimiento sexto, incluso de manera literal–, tienden progresivamente a una regularización rítmica hasta alcanzar una coda lento *possibile*, definida por el gesto del trémolo-glissando, por el timbre quebradizo de los sonidos obtenidos con presiones mínimas de la mano izquierda sobre el instrumento y por la obstinada presencia de un Mi bemol agudo, seña de identidad también del fin del cuarteto.

En cambio, el cuarto movimiento acude para su planteamiento formal de nuevo al elemento intertextual, concretado en este caso en dos referencias sucesivas a músicas del Renacimiento debidas a compositores –como sucede en la poesía de Manrique, en buena medida desatendida por la fortuna de sus *Coplas*– cuyas aportaciones teóricas han ensombrecido su labor de creación propia: en dos fases sucesivas, iniciadas respectivamente por la viola y el violonchelo, el cuarteto empuña sus arcos *in modo barocco* y desgrana el tejido imitativo de dos fragmentos del motete *Ecce iam venit plenitudo*, publicado en la compilación veneciana *Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum quatuor vocum parium*

Ejemplo 6: Cuarteto de cuerda n° 7 "Espacio de silencio", cuarto movimiento, cc. 20-31.

decanenda... (1563), de Gioseffo Zarlino (1515-1590) (Ejemplo 6), y, posteriormente, a partir de un Mi tenido del violonchelo y completando la progresión hacia *tempi* cada vez más demorados, el inicio del motete *Nuntius celso veniens* de Adam von Fulda (c. 1455-1505), conservado en el llamado Apel-Codex, de fines del siglo XV, y cuya circunstancia litúrgica –la festividad de la decapitación de San Juan Bautista– lleva al uso como texto en la pieza original de la segunda estrofa del himno *Ut queant laxis*, fundamental para la música de Occidente como fuente de los nombres de las actuales notas musicales.

VII

Si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.

espacio de silencio

(fine)

Ejemplo 7: Cuarteto de cuerda n° 7 "Espacio de silencio", sexto movimiento, cc. 94-99

El sexto movimiento actúa como recapitulación y nueva elaboración de las ideas presentadas en los otros dos movimientos pares. Sin embargo, la amplia coda, anunciada por la nueva presentación del Mi bemol agudo en el primer violín,

y una clara reminiscencia modal, en que se recupera el arco *in modo barocco* para concluir sobre esa altura Mi bemol coloreada microtonalmente y abandonada *al niente* (Ejemplo 7), cierran el cuarteto con el clima del cuarto movimiento, con la reivindicación de una memoria activa (“recuerde el alma dormida...”) y con la construcción de un “espacio de silencio”, no por tal vez utópico menos verdadero y necesario, para una escucha consciente y plena.

Germán Gan Quesada

SEMBLANZA

Al obtener en 1951 Cristóbal Halffter Jiménez-Encina (Madrid, 24-III-1930) el Premio Extraordinario de Composición del Conservatorio madrileño por su *Scherzo* para orquesta, no sólo venía a culminar sus estudios oficiales –emprendidos en 1947 en dicha materia con Conrado del Campo– sino a confirmar una precoz vocación creativa a la que parecía familiarmente predestinado como sobrino de dos de las grandes figuras de la Generación Musical del 27 española, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter Escriche.

La impetuosa aparición de un “nuevo” Halffter en la escena musical española se produjo, sin embargo, un año después, con el estreno de su *Antífona pascual a la Virgen “Regina caeli”*, para cuarteto vocal solista, coro y orquesta, verdadero *opus primum* de su catálogo y puerta hacia un protagonismo que, incorporándose en las labores organizativas de las nacientes Juventudes Musicales de España, le llevó también a iniciar una sostenida colaboración en las emisiones de música clásica de Radio Nacional de España, al tiempo que comenzaba una carrera paralela como director de orquesta –que en estos años le llevaría a la titularidad de la Orquesta Manuel de Falla entre 1955 y 1963–, actividad que no ha dejado de desplegar hasta la actualidad y en la que, además de ocupar el podio de las más reputadas agrupaciones internacionales, contribuyó en su momento decisivamente a la formación de la actual Orquesta de RTVE.

En 1953 obtuvo su primer Premio Nacional de Música por su *Concierto para piano y orquesta*, obra que refleja claramente sus influencias musicales originarias, que se extienden hasta los *Dos movimientos para timbal y cuerda* (1956): el último Falla, Bartók, Stravinsky –a quien conocería personalmente en Madrid en marzo de 1955– y un temprano contacto con la Segunda Escuela vienesa, de cuya música sería en esta década difusor pionero en el panorama español, a partir de las partituras y libros de la biblioteca personal de Rodolfo Halffter, configuran un lenguaje caracterizado por la in-

cisividad rítmica, un riguroso sentido de la forma de raíz neoclásica y la experimentación con una tonalidad muy expandida, en ocasiones en el límite atonal. Al mismo tiempo, los primeros viajes de Halffter al extranjero (París en 1954 y 1956, Italia en 1957), le permitieron informarse de primera mano de los ensayos creativos de compositores europeos y norteamericanos como John Cage, Luciano Berio, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen o Henri Pousseur.

A fines de 1957, la fundación del grupo Nueva Música en Madrid al amparo de la programación cultural del Ateneo significó para una serie de jóvenes compositores como Luis de Pablo, Ramón Barce o el propio Cristóbal Halffter el impulso necesario para incorporarse plenamente a los procedimientos técnicos de vanguardia vigentes en el panorama internacional. En el caso de Halffter, ello se pondría de manifiesto inequívocamente en el dodecafonismo de la *Sonata para violín solo* (1959) y en el experimento serial integral de sus *5 microformas para orquesta* (1959/60), aunque ya en obras como el mencionado concierto pianístico o en las *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (1955) se apunta por momentos claramente en esta dirección, de nuevo de manera precursora como respuesta a las periclitadas estéticas imperantes en la España contemporánea.

A raíz de las representaciones en el Reino Unido del ballet *Jugando al toro*, el compositor entró en contacto con la editorial vienesa Universal Edition, que a partir de 1961 se convertiría en editora exclusiva de sus obras, sumándose de este modo a un catálogo decisivo para la comprensión de la música de nuestro tiempo. Este contrato refleja la creciente actividad internacional de Halffter, presente en 1961 en Tokyo y México, participante en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) de Londres en 1962 con su obra *Formantes (Móvil para dos pianos)* (1960/61) –en que da un paso más en su recorrido vanguardista, adaptando soluciones aleatorias para la estructura formal– y programado en 1963 en dos de los principales foros de la música contemporánea del momento, los cursos

de verano de Darmstadt y el Festival de Donaueschingen, que le había encargado su *Sinfonía para tres grupos instrumentales* (1961/63).

En España, la labor del compositor –quien también se acercará tempranamente al mundo electroacústico en *Espejos* (1963)– comenzó asimismo a verse reconocida a comienzos de la década de los sesenta: así, la Semana de Música Religiosa de Cuenca encarga y estrena su cantata *In expectatione resurrectionis Domini* en 1962, el mismo año en que es nombrado catedrático de Composición y Formas Musicales del Conservatorio de Madrid, institución de la que sería director entre 1964 y 1966, y en 1965 ocupa provisionalmente, como aludíamos con anterioridad, la dirección de la recién creada Orquesta de Radio Televisión Española. Son también años de activa presencia como compositor y director de orquesta en los principales acontecimientos musicales nacionales, como el I Festival de Música de América y España o la I Bienal de Música Contemporánea de Madrid, ambos en 1964, y de estancias (Utrecht, 1966, en cuyo laboratorio de música electroacústica compone *Líneas y puntos*; Berlín, 1966-1967; Buenos Aires, 1967) y reconocimientos en el extranjero –Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de Francia, 1968, orden de la que sería nombrado Commandeur en 1986–, que culminan en el encargo en febrero de 1968 por parte de la ONU de la cantata *Yes, Speak Out, Yes*, con ocasión del vigésimo aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Precisamente es *Yes, Speak Out, Yes* ejemplo de las primeras constantes técnicas del lenguaje del compositor: el dominio del color orquestal (*Secuencias*, 1964), un rigor formal atenuado por el recurso a procedimientos de aleatoriedad controlada que dotan de cierta movilidad interna a la estructura de la obra (*Anillos*, 1968), la búsqueda de la expresividad emotiva fundada en el manejo contrastante de grandes masas sonoras y en la preferencia por la diferenciación extrema dinámica y tímbrica (*Symposion*, 1964/66), características todas ellas que le convirtieron, junto a Luis de Pablo, en el

representante más destacado de su generación creativa, tal y como tempranamente señalaba, desde las páginas de *Revista de Occidente*, el musicólogo y crítico Vicente Salas Viu en 1966.

Pese a la renuncia a sus cargos docentes en el Conservatorio madrileño en 1966, Halffter continuó asumiendo puestos académicos relacionados con la enseñanza y difusión musical en centros superiores: así, entre 1969 y 1978 ostentó la dirección de la Cátedra de Música de la Universidad de Navarra, cargo que también ocuparía en la Universidad Nacional de Educación a Distancia entre 1973 y 1976, al tiempo que impartía cursos especializados de técnicas contemporáneas de composición en Madrid, Granada y, por dos veces (1976 y 1978), en los mencionados cursos de Darmstadt, para cerrar la década de los setenta como catedrático de composición de los cursos de música contemporánea de Freiburg im Briesgau, ciudad en la que sería consejero artístico del Departamento de Música Electrónica de la Heinrich-Strobel-Stiftung hasta fines de 1982. Y aunque no de un modo reglado –salvo de manera discontinua en la Musikhochschule de Berna entre 1987 y 1989–, el compositor no ha dejado de preocuparse por las cuestiones más determinantes de la enseñanza musical por medio de artículos, conferencias y, desde 1994, como impulsor de los cursos anuales de composición celebrados en Villafranca del Bierzo.

Tras la consolidación de su lenguaje musical, aflora desde 1968 en su obra una preocupación humanista, presente ya obviamente en la citada *Yes, Speak Out, Yes*, que a partir de este momento arraiga en su producción de manera definitiva en una doble perspectiva: de un lado, en una vertiente espiritual que bebe de la mística hispana (*Noche pasiva del sentido*, 1969/70, sobre San Juan de la Cruz) y no rehúye el dato religioso concreto (*Officium defunctorum*, 1977/78) y, de otro, la conciencia del lugar del creador en la sociedad contemporánea (*Tiempo para espacios*, 1974/75) y de sus implicaciones políticas, bien desde un horizonte abstracto (*Planto por las víctimas de la violencia*, 1970-1971; *Variaciones sobre*

la resonancia de un grito, 1976), bien señalando más claramente algunos aspectos de la situación política de la España tardofranquista, como en *Réquiem por la libertad imaginada* (1971), *Gaudium et Spes-Beunza* (1971/73), en torno a la legitimidad moral de la objeción de conciencia, o *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1974/75), homenaje a tres creadores (Miguel Hernández, Antonio Machado, Federico García Lorca) silenciados por la Guerra Civil.

En el período inmediatamente posterior, la obra de Halffter incorpora un nuevo elemento estético, en un proceso iniciado con la obra coral *Jarchas de dolor de ausencia* (1978/79) y continuado hasta la actualidad: la reflexión sobre la tradición literaria y musical española desde el Medievo y su vinculación con el proyecto emprendido con la transición democrática de reconstrucción cultural y política de la nación, en cuya vida artística el compositor alcanza nuevo protagonismo y reconocimientos: Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1981), Académico de Bellas Artes (1983), doctor *honoris causa* por la Universidad de León (1985) y, finalmente, Premio Nacional de Música en 1989, distinciones que corren de modo paralelo a su proyección europea como miembro, entre otras, de la Akademie der Künste berlinesa (1985) y de la Real Academia de Música sueca (1988).

Esa voluntad de religación con la tradición creativa hispana se manifiesta a menudo en el recurso a músicas, textos y formas tomados de dicho acervo en un ejercicio de confrontación intertextual que, aunque acuda en ocasiones a la cita expresa, no renuncia a integrarla en el lenguaje actual propio del compositor. Así, Halffter tomará como referentes un romance de Juan del Enzina en la pieza orquestal *Versus* (1983), la música para tecla de Cabezón y Cabanilles en el muy interpretado *Tiento del primer tono y batalla imperial* (1986), textos de las jarchas mozárabes en *Canciones de Al Andalus* (1987/88) o la estructura rítmica y melódica del fandango atribuido a Antonio Soler en *Fandango para 8 violonchelos* (1988/89) y en su posterior reelaboración sinfónico-

coral *Preludio para Madrid 92* (1991), escrita con motivo de la capitalidad cultural europea de su ciudad natal.

La década siguiente –jalonada por la obtención de nuevos galardones como el Montaigne-Preis o el Premio de la Fundación Guerrero de Música Española en 1994, el Premio Fórum Europeo de la Cultura (1995), el doctorado *honoris causa* de la Universidad Complutense (1997) y la pertenencia a la Real Academia de Doctores– está presidida por el trabajo prolongado en la ópera *Don Quijote*, cuyo período efectivo de composición tuvo lugar entre 1996 y 1999 y que subió al escenario del Teatro Real madrileño en febrero de 2000 bajo la dirección del hijo menor del compositor, Pedro Halffter Caro. Se trata de una obra que, por ambición, esfuerzo y complejidad, se constituye en compendio de las preocupaciones técnicas, poéticas y estéticas del compositor, servido sobre la base del texto y la trama de la novela de Cervantes y apoyado en una larga serie de fragmentos y alusiones literarias a otras épocas históricas españolas con el propósito de erigir la figura quijotesca y la creación cervantina en símbolos de alcance temporal más amplio.

Desde el estreno de *Don Quijote*, el catálogo halffteriano se ha enriquecido con nuevas aportaciones en que continúa ahondando en algunas de las líneas mencionadas con anterioridad, como el papel de la tradición musical española (*Halfbéniz*, 2000), la virtualidad expresiva de la escritura instrumental solista (*Concierto para clarinete y orquesta*, 2000/01) o la reflexión sobre la evolución social contemporánea y la necesidad de una postura ética individual frente a ella (*Adagio en forma de rondó*, 2001/02, una obra estrenada en el Festival de Salzburgo de 2003 y marcada por la imprevista del nuevo terrorismo global; *Attendite*, 2003), en un proceso en que revela la perfecta decantación de una evolución poética y de una actitud estética de impecable coherencia y extraordinaria fertilidad, como demuestran obras recientes y de gran y renovado alcance, caso de *Espacio de silencio*, su séptimo cuarteto de cuerda, fechado en 2007, la

composición orquestal *Epitafio para el sepulcro de Juan del Enzina* (2008) y, especialmente, su segunda ópera, *Lázaro*, estrenada en Kiel en mayo de 2008, cuya honda capacidad de trascendencia la ha significado como uno de los hitos imprescindibles de la dramaturgia musical de nuestros días.

Cristóbal Halffter es, hoy por hoy, referencia inexcusable del paisaje intelectual de nuestro país, tanto por su labor creativa como por su participación activa en la mejora constante de ese panorama, alimentada por medio de sus intervenciones públicas y escritas (*El placer de la música*, 2004) y reflejada en diversos reconocimientos nacionales (Premio de Artes Escénicas y Música de Castilla y León, 2001; Premio Internacional de Artes Escénicas de la Fundación Cristóbal Gabarrón, 2003; Medalla de Oro de la Orquesta Sinfónica de Madrid y del Palau de les Arts de Valencia, en 2005), hitos específicos de una trayectoria, felizmente aún abierta, que este mes le ha llevado a convertirse en el primer compositor español protagonista de la Carta Blanca otorgada por la ONE en su temporada de conciertos, sucediendo a personalidades como Elliott Carter, Henri Dutilleux, Hans Werner Henze o Sofia Gubaidulina.



Presentación de la obra de Cristóbal Halffter *Tres Poemas de la Lirica Española*, en la Fundación Juan March, el 4 de febrero de 1987.

BIOGRAFÍA ABREVIADA

CRISTÓBAL HALFFTER nació en Madrid en 1930. Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio de Música de Madrid. En 1962 ganó por oposición la Cátedra de Composición y Formas Musicales de dicho Conservatorio y desde 1964 a 1966 fue su Director.

Ha sido Presidente de Honor del Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Royan (Francia) y en 1976 y 1978 ocupó la Cátedra de Composición de los Cursos de Música Contemporánea de Darmstadt (Alemania), y entre 1986 y 1989, la Cátedra de Composición del Conservatorio de Berna (Suiza).

Por encargo de las Naciones Unidas y para conmemorar el XX aniversario de la Declaración de los Derechos Humanos, escribe en 1968 la Cantata *Yes, speak out, yes* para solistas, recitadores, coros y orquesta, que se estrenó en la Asamblea General de las Naciones Unidas de Nueva York.

Entre sus producciones se encuentran: *Elegías a la muerte de tres poetas españoles*, *Officium Defunctorum* para coros y orquesta, encargo de los Coros y Orquesta Nacional de Francia; dos conciertos para violín y orquesta, dos conciertos para violonchelo y orquesta, el segundo, escrito por encargo de la Orquesta de Baden-Baden para Mstislav Rostropovich, *Tres poemas de la lírica española* para barítono y orquesta, obra escrita por encargo de la Orquesta Filarmónica de Berlín, “*Concierto para piano y orquesta*” encargo de Paul Sacher y la Orquesta de la Radio de Baviera de Múnich y *Mural sonante* homenaje a Antoni Tàpies.

Es Académico de la Academia Europea de las Ciencias, las Artes y las Letras de París, de la Akademie der Künste de Berlín, Miembro de Número de la Academia de Suecia, de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, de la Academia de Doctores de Madrid y de la Bayerische Akademie der

Schönen Künste de Múnich. Ha recibido la Medalla de Oro del Instituto Goethe, el Premio Montaigne de la Fundación F. V. S. de Hamburgo y la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes de España. Miembro de la Fundación Ernst von Siemens de Múnich y de la Fundación Prince Pierre de Mónaco. Es Doctor *Honoris Causa* por las Universidades de León y Complutense de Madrid.

En el año 2000 estrena su ópera *Don Quijote* en el Teatro Real de Madrid, representación que tiene una amplia resonancia en la crítica mundial. En agosto del 2003 se estrenó en el Festival Internacional de Salzburgo su obra *Adagio en forma de Rondó*, escrita por encargo del Festival para la Orquesta Filarmonica de Viena que se interpretó bajo la dirección de Semyon Bychkov. Fue denominado Compositor Residente de los Cursos de Verano del Mozarteum de Salzburgo 2004. En 2008 estrena su ópera *Lázaro* en el Teatro de Kiel (Alemania), encargada para conmemorar el centenario de dicho teatro.

Continuamente es invitado como director por las más importantes orquestas europeas y americanas, como la Filarmonica de Berlín, Orquesta de la Radio de Baden-Baden, Tonhalle de Zúrich, Nacional de Francia, Nacional de España, Sinfónica de Madrid, Sinfónica de Londres, Suisse Romande, Festival de Lucerna, Bamberg, Hamburgo, Basilea, Frankfurt y París, entre otras.

Entre sus proyectos se encuentra una obra sinfónica que escribe por encargo de la Orquesta Nacional de España, cuyo estreno se efectuará en noviembre del 2009, y está en periodo de preparación una nueva ópera cuyo estreno se proyecta para el año 2012.

CATÁLOGO CRONOLÓGICO DE OBRAS

- 1949-1952 *Dos canciones* [Op. 5], coro mixto.
- 1951 *Scherzo*, orquesta.
Sonata para piano.
- 1952 *Dos canciones*, soprano y piano.
Dos canciones, canto y guitarra. Revisadas en 1955 para soprano y orquesta de cámara.
Antifona pascual a la Virgen "Regina caeli" [Op. 4], cuarteto vocal, coro mixto y orquesta.
- 1952-1953 *Concierto para piano y orquesta* [nº 0] [Op. 6], revisado en 1956.
- 1954-1955 *Saeta* [Op. 11], ballet.
- 1955 *Tres piezas para cuarteto de cuerda* [Op. 9]
[*Cuarteto de cuerda n.º 1*].
Ave Maria [Op. 8(a)], coro mixto.
- 1955-1956 *Misa ducal* [Op. 10], coro mixto y órgano.
Revisada en 1956 para coro mixto y orquesta.
- 1956 *Concertino para orquesta de cuerda* [Op. 13]
Dos movimientos para timbal y [orquesta de] cuerda [Op. 12].
Panis angelicus [Op. 8(b)], coro de voces blancas o de hombres a voces iguales.
- 1957 *Cuatro canciones* [populares] leonesas, soprano y piano.
Introducción, fuga y final [Op. 15], piano.
Eres como la nieve, coro mixto.
- 1957-1958 *Partita*, violonchelo y orquesta.

- 1958 *Dos canciones tristes de primavera*, voz aguda y piano.
Panxoliña, voz aguda y piano. Revisada en 1961.
- 1958-1959 *Himnum heroicum panegyricum ad honorem Ducis Albani* [Op. 19], coro mixto y grupo de instrumentos de viento metal.
- 1959 *Sonata para violín solo* [Op. 20] [Solo Ia].
El ladronzuelo de estrellas [Op. 22], ópera de cámara para televisión.
Dos canciones para Navidad, voz y piano.
- 1959-1960 *Jugando al toro* [Op. 21], ballet.
5 microformas para orquesta [Op. 24].
Orquestación de la *Rapsodia española* de Isaac Albéniz, piano y orquesta.
- 1960 *Pater Noster* (1960), coro de voces graves.
- 1960-1961 *Formantes (Móvil para dos pianos)* [Op. 26] .
- 1961-1963 *Sinfonía para tres grupos instrumentales*.
- 1962 *In expectatione resurrectionis Domini*, barítono, coro y orquesta. Revisado en 1964-1965.
- 1963 *Codex I*, guitarra [Solo II].
Espejos, cuatro percussionistas y cinta. Revisados en 1964 y 2005.
- 1964 *Secuencias*, orquesta.
- 1964-1965 *Brecht-Lieder*, voz aguda y dos pianos.
Revisados en 1967 para voz media y orquesta.
- 1964-1966 *Symposion*, barítono, coro mixto y orquesta.
Revisado en 1972.

- 1965 *Misa de la juventud*, recitador, coro e instrumentos *ad libitum*.
- 1966 *Líneas y puntos*, veinte instrumentos de viento y cinta.
In memoriam Anaïck, niño recitador, coro mixto y conjunto instrumental *ad libitum*.
- 1967 *Antiphonismoi*, septeto mixto.
- 1967-1968 *Anillos*, orquesta. Revisados en 1969.
- 1968 *Yes, Speak Out, Yes*, barítono, soprano, seis recitadores, dos coros mixtos y dos grupos orquestales. Revisado en 1969.
- 1969 *Oda para felicitar a un amigo*, sexteto mixto.
Fibonaciana, flauta, un instrumento de viento *ad libitum*, orquesta de cuerda y dos percussionistas.
- 1969-1970 *Noche pasiva del sentido*, soprano, dos percussionistas y dispositivo electrónico.
- 1970 *II Streichquartett (Mémoires 1970)*, cuarteto de cuerda.
- 1970-1971 *Planto por las víctimas de la violencia*, dieciocho instrumentos y electrónica en vivo. Revisado en 1976 y 1999.
- 1971 *Réquiem por la libertad imaginada*, orquesta.
- 1971-1973 *Gaudium et Spes-Beunza*, dos coros mixtos y cinta.
- 1972 *Nocturno. 30.V.1972*, electroacústica.
Pinturas negras. Concierto para órgano y orquesta.

- 1972-1973 *Noche activa del espíritu*, dos pianos y electro-acústica.
- 1973-1974 *Procesional*, dos pianos, grupo de instrumentos de viento y cuatro percussionistas.
- 1974 *Oració a Platero*, recitador, coro de niños, coro mixto, grupo de flautas de pico, cinco percussionistas y cinta.
Concierto para violonchelo y orquesta [nº 1]
Tiempo para espacios, clave y doce instrumentos de cuerda.
- 1974-1975 *Pourquoi für Streicher*, doce instrumentos de cuerda.
Elegías a la muerte de tres poetas españoles, orquesta.
- 1975 *Variationen über das Thema eSACHERe*, violonchelo [Solo IV].
- 1976-1977 *Variaciones sobre la resonancia de un grito*, conjunto instrumental y electrónica en vivo.
- 1977 *Mizar*, dos flautas, grupo de instrumentos de cuerda y tres percussionistas.
- 1977-1978 *Officium Defunctorum*, coro de solistas, coro mixto y orquesta.
- 1978 *Adieu*, clave [Solo V].
III Streichquartett, cuarteto de cuerda.
- 1978-1979 *Jarchas de dolor de ausencia*, doce voces solistas.
- 1979 *Concierto para violín y orquesta* [nº 1].

- 1980 *Mizar II*, dos flautas, cinta y electrónica en vivo.
Debla, flauta [Solo VI].
- 1980-1981 *Tiento*, orquesta.
- 1981 *Ricercare für Orgel*, órgano [Solo VII].
Fantasia sobre una sonoridad de G. F. Händel, grupo de violonchelos y orquesta de cuerda.
- 1982 *Leyendo a Jorge Guillén*, recitador, viola y violonchelo.
Concierto para flauta y sexteto de cuerdas.
Sinfonía ricercata, órgano y orquesta.
- 1982-1983 *La soledad sonora... la música callada*, electroacústica.
- 1983 *Cadencia*, piano [Solo VIII]. Revisada en 1993.
Versus, orquesta.
- 1983-1984 *Dona nobis pacem*, coro mixto y conjunto instrumental.
- 1984 *Doppelkonzert für Violine, Bratsche und Orchester in zwei Sätzen*, violín, viola y orquesta.
Paráfrasis, orquesta.
- 1985 *Concierto para violonchelo y orquesta n° 2*
"No queda más que el silencio".
- 1985-1986 *Tres poemas de la lírica española*, barítono y orquesta. Revisados en 1994.
- 1986 *Tiento del primer tono y batalla imperial*, orquesta.
- 1986-1987 *Dortmunder Variationen*, orquesta. Revisadas en 2006 como *Dortmunder Variationen II*.

- 1987 *El ser humano muere solamente cuando lo olvidan. Página en recuerdo de Arthur Rubinstein*, piano [Solo IX]. Revisada en 1993.
- 1987-1988 *Concierto para piano y orquesta* [n.º1]
Canciones de Al Andalus, mezzosoprano y cuarteto de cuerda.
- 1988 *Canción callada. In memoriam Federico Mompou*, trío con piano.
Dos motetes para coro a capella.
- 1988-1989 *Preludio a Némesis*, orquesta.
Fandango para 8 violoncelos [sic]. *Libre recreación sobre el Fandango de Antonio Soler*, grupo de violonchelos.
- 1988-1992 *Cosmophonie I*, electroacústica.
Cosmophonie II, orquesta y electroacústica.
- 1989 *Muerte, mudanza y locura*, electroacústica.
- 1989-1990 *Concierto a cuatro*, cuarteto de saxofones y orquesta.
Dos corales litúrgicos, coro mixto y grupo de instrumentos de viento.
- 1990-1991 *Concierto para violín y orquesta* [de cuerda] n.º 2.
- 1991 *Con bravura y sentimiento*, cuarteto de cuerda [4. *Streichquartett*].
Preludio para Madrid 92, coro mixto y orquesta. Reelaborado en 2002 como *Preludio para Madrid 2002*, orquesta.
Fractal para cuarteto de saxofones.
- 1991-1992 *Siete cantos de España*, soprano, barítono y orquesta. Revisados en 1994.

- 1992 *Veni creator Spiritus*, coro mixto, coro de la
asamblea y conjunto instrumental.
Pasacalle escurialense, orquesta de cuerda.
- 1992-1993 *Mural sonante. Homenaje a Tàpies*, orquesta.
Revisado en 1994.
- 1993-1994 *Daliniana. 3 piezas para orquesta de cámara
sobre tres imágenes de Salvador Dalí*.
- 1994 *Endechas para una reina de España*, sexteto
de cuerda.
- 1994-1995 *Memento a Dresden. Vier Episoden für
Orchester*, orquesta.
- 1995 *Espacios no simultáneos*, dos pianos.
Revisados en 1997.
- 1995-1996 *Turbas. Collage para orquesta*.
- 1996 *Zeitgestalt*, cuarteto de cuerda
[5. *Streichquartett*].
Odradek. Hommage à Franz Kafka, orquesta.
- 1996-1999 *Don Quijote. Oper in einem Akt*, ópera.
*La del alba sería... Fragmente aus dem Oper
"Don Quijote" (1997)*.
- 1999 *Improvisación sobre el "Lamento di
Tristano"*, flauta de pico tenor [Solo X]
Ceremonia. Elegía de Jenófanes, mezzoso-
prano y piano.
- 1999-2000 *De verborum et speculorum ludis*, coro mix-
to, tres percusionistas, piano y órgano.
- 2000 *Klagelied eines verwundeten Vogels*, violonche-
lo [Solo XI].

- Halfbéniz. Divertimento für Orchester*, orquesta.
- 2000-2001 *Concierto para clarinete y orquesta*.
- 2001 *Ecós de un antiguo órgano*, piano [Solo XII].
- 2001-2002 6. *Streichquartett*, cuarteto de cuerda.
Adagio en forma de Rondó, orquesta.
- 2003 *Attendite*, grupo de violonchelos.
Vitral, grupo de instrumentos de viento metal,
campanólogo y órgano.
Orquestación de *Eritaña [Iberia]* de Isaac Albéniz.
- 2003-2004 *Tríada (1+2=3)*, violín, clarinete y piano.
- 2004 *Palimpsesto – 1956/2004*, timbales y orquesta.
- 2004-2007 *Lázaro*, ópera.
Las Cuatro piezas para orquesta (2004-2005), interludios instrumentales de esta ópera, constan como obra autónoma.
- 2006 *Obertura festiva*, grupo de instrumentos de viento metal y timbales.
El juguete olvidado, piano [Solo XIII].
- 2007 *Canto del caballero*, trío con piano.
Espacio de silencio. 7. Streichquartett, cuarteto de cuerda.
- 2008 *Epitafio para el sepulcro de Juan del Enzina*, orquesta.
- 2008-2009 *De ecos y de sombras*, orquesta.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CRISTÓBAL HALFFTER

Monografías

Marco, Tomás: *Cristóbal Halffter*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1972. Col. Artistas Españoles Contemporáneos, 34.

Casares Rodicio, Emilio: *Cristóbal Halffter*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Departamento de Arte-Musicología, 1980. Col. Ethos-Música, 3.

Daschner, Hubert: *Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit. Cristóbal Halffter*. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2000.

Armendáriz Moreno, David: *Una conversación con Cristóbal Halffter*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2001. Cuadernos del Anuario Filosófico, Sección Estética y Teoría de las Artes, 2.

36

Romero, Justo: *Cristóbal Halffter. Este silencio que escucho*. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002. Col. Compositores Contemporáneos, 2.

— : *Así se hace una ópera. Don Quijote*. Fotografías de Robés. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales – Endesa – Lunwerg Editores, 2004.

Gan Quesada, Germán: *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. Granada: Universidad de Granada, 2005.

— : *Cristóbal Halffter. Hoy es siempre todavía*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2005.

Artículos

Danuser, Hermann: “Cristóbal Halffter: un ejemplo de la nueva música comprometida”, en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. “Año Europeo de la Música”*, 2 vols., eds. Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo. Madrid: Ministerio de Cultura, INAEM, 1987, vol. 2, pp. 475-477.

Charles Soler, Agustín: “La universalidad de un lenguaje, confrontación de dos obras: Debla y Preludio para Madrid 92”, *Nassarre*, 8/1 (1992), pp. 9-54. Revisado con el título de “Cristóbal Halffter. La universalidad de un lenguaje. Análisis de *Debla*, *Cadencia* y *Preludio para Madrid 92*”, en *El análisis de la música española del siglo XX. En torno a la Generación del 51*. Valencia: Rivera Editores, 2002, pp. 131-178.

Daschner, Hubert: “‘Líneas y puntos’ von Cristóbal Halffter. Voraussetzungen, Entstehung, Folgen”, en *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, ed. Felix Meyer. Winterthur: Amadeus, 1993. Publicaciones de la Paul-Sacher-Stiftung, 3, pp. 149-168.

Gan Quesada, Germán: “La vigencia del modelo falliano en la música española de los primeros años 50. Notas sobre la obra inicial de Cristóbal Halffter”, en *Dos décadas de cultura durante el franquismo (1936-1956)*, 2 vols., eds. Ignacio Henares Cuéllar et al., Granada: Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 171-187.

—: “*Ut pictura musica*. Referentes plásticos contemporáneos en la obra de Cristóbal Halffter”, *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte. Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2000, vol. 1, pp. 477-488.

—: “Diferencias sobre *Don Quijote*, de Cristóbal Halffter”, en *Don Quijote deja huellas*, pról. Miguel Losada. Madrid: Fundación Autor, 2005, pp. 37-61.

—: “Tópico folklórico, tradición e innovación en un ballet ‘español’: *Jugando al toro*, de Cristóbal Halffter”, *Revista de Musicología*, 30/1 (2007), pp. 181-206.

Hochradner, Thomas: “Transformationen. Cristóbal Halffter und der Gedanke der Apokalypse”, en *Apokalypse. Symposium 1999*, ed. Carmen Ottner. Viena y Múnich: Döblinger, 2001. Studien zu Franz Schmidt, 13, pp. 296-311.

Fourchotte, Alain: “La dialectique de l’un et du multiple dans *Mizar* (1977) de Cristóbal Halffter”, en *Iannis Xenakis-Gérard Grisey. La métaphore lumineuse*, dir. Makis Solomos. París: L’Harmattan, 2003, pp. 103-122.

CUARTETO DE LEIPZIG

El *Neue Züricher Zeitung* ha descrito el Cuarteto de Leipzig como “uno de los pilares y más versátil cuarteto de nuestros tiempos” y el *New York Times* escribió en 2002: “Si hay un sonido de Leipzig, aquí está”.

Este cuarteto fue fundado en 1988 por Andreas Seidely Tilman Büning, violines, Ivo Bauer, viola y Matthias Moosdorf al violonchelo (tres de ellos principales de la famosa Orquesta de Gewandhaus). Después de estudios con Gerhard Bosse, el Cuarteto Amadeus, Hatto Beyerle y Walter Levin, el cuarteto ganó diversos premios tales como el ARD International Munich Competition en 1991 y los premios Busch y Siemens.

El Cuarteto de Leipzig da conciertos en toda Europa, Israel, África, América del Norte y del Sur, Australia, Japón y Asia y ha participado en los más reconocidos festivales internacionales.

Personalidades como Alfred Brendel, Christian Zacharias, Michael Sanderling, Karl Leister, Christiane Oelze, Olaf Bär o Giora Feidman son partidarios musicales del Cuarteto de Leipzig.

Han realizado más de sesenta grabaciones, entre otras, las integrales de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Mozart, Schubert y la Segunda Escuela Vienesa y han sido aclamadas por la crítica internacional. Algunas han dado al grupo reconocimientos tales como el “Diapason d’Or” y los “Premios CD-compact”, dos nominaciones para el premio “Cannes Classical” y el premio “Echo Klassik” en 1999, 2000, 2003 y 2008.

Desde 1991 mantiene su propia serie de conciertos “Pro quatuor” en la Gewandhaus de Leipzig.

En el transcurso del año 2008, el antiguo primer violinista Andreas Seidel dejó la formación, siendo reemplazo por el violinista Stefan Arzberger, actual concertino asistente de la Orquesta de la Gewandhaus.

En este mismo año, el Cuarteto de Leipzig celebró el vigésimo aniversario de su fundación, interpretando la integral de Beethoven en numerosas salas de música del mundo.

Para este concierto,

CRISTINA POZAS

Realiza sus estudios de viola en Madrid y Ámsterdam y obtiene el título superior con Premio de Honor.

Durante su formación asistió a cursos con E. Santiago, J. Levine, Cuarteto Mosaïques y T. Zimmermann, entre otros.

Ha formado parte de la Orquesta Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Madrid, Orquesta de Cadaqués y ha sido viola solista de la JONDE y de la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana de Barcelona.

En el ámbito de la música de cámara, ha tocado con grupos tales como Teatre Lliure, Cámara XXI y Cuarteto Rabel, con los que ha realizado numerosos conciertos y grabaciones.

Ha sido profesora de viola y música de cámara en el Conservatorio de Cáceres y en diversos cursos de perfeccionamiento.

Actualmente es viola solista de la ONE y de la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

MIGUEL JIMÉNEZ

Estudia con R. Vivó y P. Corostola en Madrid, donde en 1987 obtiene el Premio de Honor Fin de Carrera y en Freiburg con Marçal Cervera. Completa su formación asistiendo a clases con C. Coin, J. Baumann, M. Rostropovich, A. Bylsma, W. Pleeth y el Cuarteto Mosaïques.

Ha sido primer violonchelo de varias orquestas sinfónicas y de cámara. Mantiene una intensa actividad en el campo de la música de cámara y como solista. En 2006 estrenó en España el *Concerto da Chiesa* de J. L. Turina.

Ha sido profesor en el R.C.S.M de Madrid. Es habitualmente invitado como profesor por orquestas jóvenes así como por diversos conservatorios y cursos de violonchelo y música de cámara para impartir clases de perfeccionamiento.

En 1991 ingresa en la ONE de la que, desde 2001, es violonchelo solista, puesto que desempeña asimismo en la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

El autor de las notas al programa, **GERMÁN GAN QUESADA** (Granada, 1974), cursa estudios en el Real Conservatorio de Música Victoria Eugenia de Granada con los profesores G. Emparán y Á. Zarzuela, al tiempo que asiste a cursos de perfeccionamiento con P. Montero, G. González, E. Sánchez y M. Carra, antes de obtener el título de Profesor de Piano. Realiza cursos de composición con José M. López López, José M^a Sánchez-Verdú, Jesús Rueda, Agustín Charles Soler y Mauricio Sotelo, entre otros.

Además, es licenciado en Historia Moderna y Doctor en Historia del Arte-Musicología por la Universidad de Granada (2003), con una tesis sobre la estética musical del compositor Cristóbal Halffter (publicada en 2005), y colabora en la redacción de varias enciclopedias y diccionarios musicales y generales. Ha impartido clases en el Conservatorio Profesional de Almería, en la Universidad de Granada, en la Universidad de Jaén, y, desde el curso 2006-2007, ejerce como Profesor Lector en el Departament d'Art (Història i Ciències de la Música) de la Universitat Autònoma de Barcelona.

En la actualidad es asesor musical del conjunto de música contemporánea sevillano Taller Sonoro, colaborador de las revistas *Audioclásica*, *Diverdi*, *Ritmo* y *Scherzo* y miembro del Dúo Marsyas junto con el flautista José M. Franco Amador.

Entre sus últimas composiciones destacan *Pero la claridad se cierne* (2004) y *Paisajes* (2006), estrenadas en la Cátedra Manuel de Falla de Composición de la Junta de Andalucía, *Nach(t)stück* (2005) e *In Succession* (2007), dadas a conocer en el Festival Internacional de Música Contemporánea Molina de Segura, *Vientos nocturnos* (2006) para trío de cuerda, y *Einst dem Grau...* (2007) para piano.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMO CICLO

LA ANGUSTIA DE LA INFLUENCIA. HAYDN COMO MODELO

- 25 de noviembre Cuartetos de J. Haydn y W. A. Mozart,
por el Cuarteto Casals.
- 2 de diciembre *Las últimas Siete Palabras de nuestro
Salvador en la cruz* de J. Haydn, y sonatas
de C. Baguer y F. M. López, por Tony Millán,
fortepiano.
- 9 de diciembre Sonatas de J. Haydn, M. Clementi y
L. van Beethoven, por Stefania Neonato,
fortepiano.
- 16 de diciembre Tríos con piano de J. Haydn y L. van
Beethoven, por el Viena Mozart Trío.

Depósito legal: M-42227-2008. Imprime: Ediciones Peninsular, S.L. Madrid



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · musica@march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo