



HÉCTOR OLTRA GARCÍA

Análisis de:

Cristóbal Hallfter

"Elegía a la muerte de

Federica

García Lorca: Sangre"

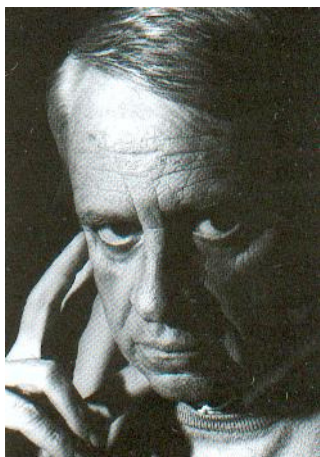
Índice

Capítulo 1 : El Autor	2
1. BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA	2
2. VISIÓN GENERAL DE SU MÚSICA	3
3. SÍNTESIS DE SUS RASGOS ESTÉTICOS Y TÉCNICOS	6
Estéticos	6
Técnicos	6
4. ELENCO DE OBRAS	7
 Capítulo 2 : La Obra	 9
1. LOS CONTORNOS DE LA OBRA.....	9
1.1. Federico García Lorca: vida, circunstancias, asesinato	9
1.2. Motivación-Compromiso. Entorno histórico de la obra	10
1.3. Composiciones Coetáneas de la obra (1975).....	11
1.4. Federico García Lorca en la Música	11
2. EL NUCLEO DE LA OBRA	12
2.1. Poema de Machado utilizado como epígrafe del Movimiento.....	12
2.2. Material.....	13
2.3. La Forma	15
<i>Desplegable</i>	16
2.4. Realización	17
 Capítulo 3 : Percepción.....	 34
LA METÁFORA SONORA	
 Capítulo 4 : Conclusiones	 36
GESTO	
ORQUESTACIÓN	
IDEA, EXPRESIVIDAD	
 Bibliografía	 37

El Autor Capítulo 1

1. BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA:

Cristóbal Halffter Jiménez-Encina nació el 24 de marzo de 1930 en Madrid, en el seno de una familia de músicos (sus tíos, Rodolfo y Ernesto Halffter –pupilo favorito de Falla- fueron dos compositores de reconocido prestigio).



Cristóbal recibió sus primeras lecciones de piano de su madre. En 1936, huyendo de la Guerra Civil Española, su familia se trasladó a Alemania, donde realizó sus estudios elementales (Colegio de San Miguel). Sus tíos Rodolfo y Ernesto se vieron obligados a exiliarse en Méjico y Portugal, respectivamente. La experiencia de la Guerra Civil dejaría una marca en la sensibilidad de Cristóbal que posteriormente reflejará en su música. Regresaron a Madrid en 1939, una vez terminada la guerra, y Halffter estudió armonía y composición de forma privada con Conrado del Campo, y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, graduándose en 1951, y obteniendo el *Primer Premio Extraordinario de Composición* por su Scherzo para Orquesta. Fuera del conservatorio estudió con Alexandre Tansman y André Jolivet.

Éste mismo año empezó a trabajar en la Radio Nacional de España, y estudió dirección de orquesta. En 1952, su Antífona Pascual obtuvo un resonante éxito, y en 1953 su Concierto para piano ganó el Premio Nacional de Música Nacional. Entre 1955 y 1963, fue director de orquesta de la Orquesta Falla. Siguió una exitosa carrera como compositor y director.

En 1961 fue nombrado catedrático de composición y formas musicales en el Real Conservatorio de Madrid, siendo nombrado director de dicho centro en 1964. Pero en 1966 decidió dejarlo para dedicarse por entero a la composición y dirección orquestal.

Galardones y Distinciones:

En 1967 ganó becas para estudiar en la Ford Foundation de Estados Unidos y la DAAD de Berlín. Fue lector en la Universidad de Navarra y en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik en Darmstadt entre 1970 y 1978. En 1976 gana el Prix d'Italia della RAI. Entre 1976 y 1978 fue presidente de la sección española de la ISCM (International Society for Contemporary Music), y al año siguiente, en 1979, fue director artístico del Estudio de música electrónica en la Fundación Heinrich Strobel Foundation en Friburgo. En 1980 es elegido miembro de la Academia Europea de las Ciencias, Artes y Letras de París. En 1981 fue galardonado con la Medalla de Oro a las Artes por el Rey Juan Carlos I de España. En 1983 fue elegido miembro de la Academia Real de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, en 1985 de la Academia de Artes de Berlín y en 1989 de la Academia Real de Suecia. En marzo de 1988 recibió la Medalla de Oro del Instituto Goethe en mérito a su labor cultural en la República Federal de Alemania. Desde 1989 es el Director principal de la Orquesta Nacional de España.

En 1989 recibió el Premio Montaigne, de la Fundación F.V.S., de Hamburgo por los labores de renovación de su lenguaje musical y el contenido humanístico de su obra. La Fundación Fördermeinschaft der Europaeischen Wirtschaft le concedió el Premio de Compositor Europeo del año 1994. En 1995 es galardonado con el European Prize for Composition en Karlsruhe. Pertenece a la Academia de las Ciencias Europeas, es miembro del Consejo de la Fundación Prince Pierre de Mónaco y de la Fundación Ernst von Siemens de Munich (Alemania).

En 2000, Cristóbal Halffter, estrenó en el Teatro Real su ópera Don Quijote, con libreto de Andrés Amorós y basada en la obra inmortal de Cervantes y otros poetas españoles. (En 2006, se estrenó en Alemania, en la ciudad de Kiel).

El 4 de agosto de 2003, se dio el estreno mundial de Adagio en forma de rondo para orquesta, comisionada por la Filarmónica de Viena, en el Festival de Salzburgo dirigido por Semyon Bychkov.

Ha dirigido a las orquestas más importantes del mundo, como la Filarmónica de Berlín, la Orquesta de la Radio de Baden-Baden, la Tonhalle de Zurich, la Sinfónica de Londres o las Orquestas de Bamberg y de Hamburgo.

En la actualidad reside en Madrid con su esposa la pianista María Manuela Caro.

2. VISIÓN GENERAL DE SU MÚSICA:

Su producción abarca un amplio espectro, aunque siempre ha mantenido un profundo compromiso con la sociedad en la que vive y los problemas que la asolan. "Toda estética tiene que ir unida a una ética", asegura. "La estética se engrandece con la ética, y además se justifica".

La primera música de Halffter (1951-1958):

Se hallaba impregnada de un lenguaje post-Fana, y de la influencia de la música de Bartók y Stravinsky. La estética del Halffter de este período era meramente nacionalista y vinculada directamente a la tradición musical familiar. Sería con Ernesto con quien viajaría a París y Milán entre los años 1954 y 1956, y 1957 respectivamente, y no sería hasta algo más tarde, en 1958,

endechas para una reina de España
para orquesta de cámara (1958)
Elegías, I
En teatro de la Ópera
Cristóbal Halffter

cuando su obra diera un claro cambio de rumbo. Este cambio se iniciaba, fundamentalmente, de la mano de su otro tío —Rodolfo Halffter—, quien le haría llegar información sobre el sistema dodecafonico a través de una serie de partituras, entre ellas el Op. 31 de Schönberg que, sumado a su paso por los cursos de Darmstadt le darían una nueva perspectiva del mundo de la creación musical europea de la posguerra. Sería con la Sonata para violín solo de 1959, cuando la música de C. Halffter iniciara su nueva andadura, y como cita Emilio Casares en su libro sobre el autor, «(...) dentro del mundo de mediados de los cincuenta era evidente que la única posibilidad de crear se movía en el círculo de la música serial, por cuanto otras posibilidades más vanguardistas eran imposibles por aquel entonces en nuestra patria (...)». La Sonata para violín solo era precedida por el Concertino de 1956 y la Toccata de 1957, obras con las que el compositor abordaba un nuevo

modo de composición que desarrollaría en los años siguientes. En estos años decía: «admiro el dodecafonismo (...). No es una forma puramente racional y fría. Ha pasado hace mucho tiempo de ser un experimento para convertirse en una forma de expresión musical (...) que en nuestros días no debe extrañarnos». Su propio tío Rodolfo, en una carta fechada en 1953 citaba «(...) preguntas, querido Cristóbal si me he pasado al dodecafonismo. En efecto, mis últimas obras —no todas— son dodecafónicas».

En otra carta posterior —Antonio Iglesias la ubica aproximadamente entre 1958 y 1959— Rodolfo vuelve a citar: «Anuncias en tu carta el propósito de escribir una obra de orquesta que tenga a Webern como modelo. Te comprendo perfectamente, pues la música de este maestro, por la transparencia de su textura, entre otras cosas, está situada muy cerca de nuestra sensibilidad latina». La obra de la que hablaba en dicha carta era sus 5 Microformas (1959-60) para orquesta, una de las obras fundamentales de la música española contemporánea.

Si tenemos en cuenta que es en la década de los años 50 cuando se están realizando las primeras obras seriales en la Europa de la posguerra —el fenómeno schönbergiano y, sobretudo el weberniano, se inicia a partir de los cursos de Darmstadt en los años 50— la obra es una primicia en el panorama dodecafonico y serial español del momento. Sólo dos compositores exiliados, Roberto Gerhard y su tío Rodolfo Halffter, junto un alumno del primero, Joaquim Homs, iniciarían su andadura serial al inicio de la década. Las 5 Microformas, como podía esperarse fue un gran escándalo, puesto que provenía de un compositor vinculado familiarmente con la más severa tradición de la música española que únicamente tenía 30 años. Pero, como ocurriera con "La consagración de la primavera" de Stravinsky, el escándalo, lejos de convertirse en un fracaso, sería uno de sus primeros y más importantes éxitos como compositor.

Aun así, el período transitorio previo a su música serial llevaba consigo el aprendizaje y la consolidación de una serie de modelos musicales fundamentados en el carácter de la música de Bartok y Stravinsky, que tenían que ver con el proceso de estructuración de la forma y el ritmo, elementos que Halffter reconoce como integrantes de su propio discurso musical anterior y actual, si bien mantiene en ellos un significativo grado de libertad creadora: «(...) cuando estoy trabajando suelo sentir atracción por ciertos pasajes, acordes, compases enteros, que no tienen una razón de ser concreta, pero que sin embargo responden al carácter mismo de la obra que estoy haciendo y que son introducidos en el discurso musical sin que al cabo del tiempo pueda explicar yo mismo el por qué de su existencia».

Años 60:

Más tarde, en los años 60, su referente sería Schönberg, y lo sería de forma exclusiva, si bien el propósito de lo que él mismo llamaba latinizar el serialismo era su máxima. Evidentemente, es cuestionable cualquier intento de

latinizar no sólo el serialismo sino cualquier otra música, puesto que la significación de dicho término, utilizado en este caso para dar a entender un estilo y carácter específico, no deja de ser por eso mismo confuso. Lo es en la medida de que precisamente el método serial nace como un medio de alcanzar un alejamiento de las estéticas más o menos nacionalistas, y como sistema que permite —y fomenta— la máxima impersonalidad relacionada con el material musical de base, si bien el propio Stravinsky nos demostraría en su obra serial cuán poderosa puede ser la huella de un verdadero creador. Lo que pretendía Halffter era acercar el aspecto expresivo de la música serial a cauces cercanos al espíritu nacional, si bien el marcado acento que posee la cultura hispana lo hacía difícilmente aprehensible. Aun así Halffter no abandonaría el uso del nacionalismo, aunque lo desarrollaría en obras paralelas que se alejaban ideológicamente del pensamiento musical puro que demandaba el serialismo, *Jugando al toro* (1959), *El ladrón de estrellas* (1959), etc.

Una obra posterior de gran importancia en su catálogo sería *Formantes* (1961). Esta pieza introducía por primera vez en su obra el azar, parámetro fundamental en el desarrollo posterior de su música y hoy todavía vigente. Esta era la lógica evolución, puesto que ya se encontraba inmerso dentro de un panorama internacional en el que los conocimientos adquiridos le hacían cuestionar los problemas de la forma y su planteamiento obra a obra.

Aun así, esta pieza mantenía todavía un lenguaje serial. De hecho será con esta obra con la que Cristóbal Halffter se introduzca en el ámbito creativo europeo en igualdad de condiciones que sus colegas internacionales. Sería un camino sin marcha atrás y en continua evolución, evitando a toda costa la autorrepetición con respecto a la obra inmediatamente anterior. Esta pieza se enmarca, como el caso de Bernaola con *Especiosos variados*, Luis de Pablo con *Módulos I y II*, Barce con *Objetos Sonoros*, dentro de un campo compositivo que se encontraba en pleno auge en la música occidental contemporánea. Sería durante el mismo año de la composición de *Formantes* cuando viajaría a Tokio, conociendo a Xenakis y Berio, de los cuales el último era uno de los creadores que más interesaban al músico. La acomodación al azar no resultaría compleja para Halffter, puesto que de uno u otro modo tenía una relación intrínseca con su forma de ver y pensar la música. Existía en él un modo de trabajar en el que la intuición y libertad creativa eran, por encima de todo, una condición sine qua non para la realización musical. Otra obra posterior, *In expectationes resurrectionis Domini* (1962), ya no utilizaría el sistema serial en pro de procedimientos libres. La pieza, como en muchas otras de su catálogo, se alejaba de los procedimientos utilizados en obras anteriores, si bien permanecían intactas ciertas formas de azar que podemos encontrar en muchas de sus piezas posteriores.

Al azar se une a un aspecto innato en la personalidad del autor: la expresividad. Esta expresividad debe ser entendida no como expresionismo, sino como una exteriorización vinculada al aspecto más visceral del término. En sus obras existe una necesidad de transmitir la sustancia emocional del texto por encima de todo. Esa característica se mantendrá en la mayor parte de su obra posterior —no sólo en la obra que posee texto cantado—, reflejada de forma intermitente y a menudo relacionada con textos de poetas ilustres.

Un caso muy significativo es el del *Concierto para violonchelo y orquesta* núm. 2 (1985), en el que cada uno de los movimientos va rubricado por un fragmento de poemas de Federico García Lorca.

Aquí no podemos dejar de citar una obra muy importante de su catálogo, la *Sinfonía para tres grupos instrumentales* de 1963. La pieza, que utilizaba la combinación de tres grupos instrumentales repartidos por el escenario, a modo de tres orquestas, mantenía una importante analogía con *Gruppen*, de Stockhausen, que también utilizaba tres grupos instrumentales. En esta obra la disposición orquestal era parte fundamental, acercándose al planteamiento del concierto grosso barroco, y suponía para el autor una clara puesta al día en cuanto a avances técnicos, algo que le permitiría codearse con los grandes nombres de la composición internacional. En el momento de su concepción el avance de la música española y el camino recorrido en un breve espacio de tiempo hacía que existiera en los compositores de vanguardia un gran salto con respecto a tan sólo 10 años antes: «(...) entre nosotros podemos encontrar obras que intentan la resolución de los problemas de la música estereofónica, de la música aleatoria, de la música abierta, de la música con una multivalencia formal de la música electrónica y todas las tendencias que el arte de los sonidos presenta en la Europa de hoy, obras con un valor auténtico, donde cada uno de estos problemas está planteado desde dentro y tomando el problema como algo auténticamente nuestro».

Del año 1964 sería *Especiosos para cuatro percusionistas y cinta magnética*. En esta obra, Halffter iniciaba el uso de una nueva serie de materiales —aparte de la electrónica— que serían muy importantes en el desarrollo de su obra posterior. Uno de ellos era el uso de anillos, y de ellos T. Marco decía: «(...) el principal hallazgo de Cristóbal Halffter ha sido la técnica de anillos. Es éste un procedimiento que se generalizó en la música electrónica y que básicamente consiste en la recurrencia continua de diversos períodos musicales que se pueden superponer con distintas frecuencias temporales en sus retornos». Otra obra importante, *Secuencias para orquesta* (1964), cerraría este período.

La primera obra del período de consolidación siguiente serían los 3 *Brechtlieder* de 1964-65. El período serial empezaría a partir de ese momento a disgregarse paulatinamente obra a obra, hasta transformarse en un

lenguaje en el que lo expresivo resultaría trascendental. Así aparece ya en estas piezas, en las que resulta evidente la influencia del *Pierrot Lunaire* de Schönberg. En obras posteriores el método serial sería cada vez menos riguroso, dejando lugar a otros procedimientos como el de la obra *Anillos* de 1967-68, en el que el título resulta lo suficientemente explícito, si bien ya en obras anteriores, como *Líneas y puntos* (1966-67) la técnica serial era prácticamente inexistente. La obra que culminaría y cerraría el ciclo sería la cantata *Yes, speak out* (1968) para barítono, soprano, dos coros y dos orquestas con dos directores. Esta obra, encargada por la ONU y estrenada en Minneapolis el 22 de noviembre de 1968, se desarrollaba ya por derroteros muy alejados del sistema serial, y los elementos que en aquella aparecían eran los que todavía hoy se mantienen en su música.

Habría obras posteriores en las que se plantearía ciertos aspectos de desarrollo del material musical de forma explícita, una de ellas es *Fibonacci* de 1969, que hace referencia al uso de la serie de Fibonacci, pero el alejamiento de los procedimientos de elaboración del material musical de forma rígida será notable a partir de 1965, prefiriéndose formas de realización musical vinculadas a procedimientos de acción libre que le permitan una realización musical más expresiva.

En toda su obra posterior existe la necesidad de libertad de acción: «(...) en cuestiones de sistemas compositivos a priori soy muy poco sistemático, pues si me interesa por razones musicales saltarme una regla establecida, lo hago y lo justifico por las mismas razones». Así pues, hay una evolución posterior jalonada de obras con importantes éxitos y que son básicas en su catálogo, si bien parten en su mayoría de la base de la realización musical desarrollada durante los años 50 a 70, por otro lado los más intensos en descubrimientos y puesta al día de procedimientos que marcarán toda su obra posterior.

Observando su obra con perspectiva, la mayor parte de ella ha sido escrita para agrupaciones orquestales, quedando la música de cámara y solista relegada a un segundo plano. El propio compositor dice: «(...) mi pensamiento musical ha encontrado siempre mejor plasmación en la música orquestal que en la de cámara». Esto influye y tiene mucho que ver con una de las ideas que sostienen el tejido musical de su obra desde los años 70 hasta la actualidad, lo que el compositor define como micropolifonía, término utilizado por el compositor húngaro G. Ligeti, y utilizado para definir la superposición de un gran número de líneas melódicas que, en su unión, forman una macroestructura de gran riqueza sonora y tímbrica. Para Halffter ésta es la ampliación de la idea schönbergiana —barroca en realidad— de construcción a partir de melodías en contrapunto, siendo la armonía una consecuencia de la suma de aquellas. Esto comporta un trabajo monolítico vinculado directamente a la sonoridad del cluster —grupo de sonidos agrupados cromáticamente—. Esta sonoridad es utilizada muy a menudo por Halffter en su obra orquestal. Así la encontramos en su primer *Concierto para violonchelo y orquesta* (1974), en el *Concierto para violín y orquesta* (1979), en *Paráfrasis* (1984), en su segundo *Concierto para violonchelo y orquesta* (1985), en el *Preludio para Madrid'92* (1992), y también en su ópera *Don Quijote* (1996-1999), para citar sólo algunos ejemplos. La incorporación y mixtura de los formantes, anillos y la micropolifonía conforman, grosso modo, el discurso de la música actual de Halffter.

A partir de haber establecido la concreción del material musical a mediados de los años 70, el empeño de Halffter se encaminó hacia otros derroteros ya alejados de la especulación propiamente dicha. De ese modo puede entenderse la incorporación en sus obras de elementos ajenos, e incluso como en el *Tiento y batalla imperial* o el *Preludio para Madrid'92*, la recomposición de una obra del pasado convirtiéndola en propia. Una vez llegada la madurez Halffter prefiere jugar con los elementos y combinarlos a placer, porque el fin último de su música es el de la comunicación. No se trata de una comunicación fácil ni tampoco de retornos gratuitos al pasado: él mismo siempre señala que para volver primero hay que haber llegado. Se trata de mostrar un mundo expresivo que forma parte —como fragmento unitario en sí mismo, obra a obra— de su creación global.

Su música actual es un *work in progress* en el que siempre está escribiendo la misma obra, que sólo terminará cuando termine su vida. "Un compositor escribe una sola obra en su vida", asegura Cristóbal Halffter. "A partir de entonces hace variaciones, diferentes exposiciones de la idea que le ronda la cabeza". La esencia de este director de orquesta y compositor, una de las más importantes figuras de la música española en el siglo XX, está presente en toda su trayectoria. "Si eres coherente no te puedes contradecir. Yo me siento vinculado a una ética y mis principios van a estar vigentes en mi trabajo".¹

¹ "Creatividad e idioma en la música de Cristóbal Halffter" Agustín Charles Soler

3. SÍNTESIS DE SUS RASGOS ESTÉTICOS Y TÉCNICOS:

Rasgos referidos fundamentalmente a su madurez compositiva, alrededor de la década de los 80, su llamado "periodo rosa":

Rasgos Estéticos:

Nacionalismo:

- Su música no es puramente nacionalista, simplemente, no huye de los rasgos nacionalistas en su música.
- evitando caer en la falta de imaginación, y llevándola a un alto grado de intelectualización.
- Utiliza elementos derivados de la música española (cante jondo, escala andaluza –uso de sus intervalos característicos-, ...) como señas de identidad.

Vista atrás:

- Retorno historicista que re-incorpora elementos del pasado momentáneamente dejados de lado.

Recomposiciones:

- En ocasiones parte de la música original de otro autor que en su pluma se convierten en nuevas.

Sello personal:

- Impregna a su música de un sello personal, suena a él.

Rasgos Técnicos:

Forma-expresión:

- Lo expresivo tiene prioridad sobre lo formal:
- la forma es un vehículo de las necesidades expresivas.
- La orquestación define la forma: las entradas de los distintos grupos tímbricos van a ser las delimitadoras del discurso musical.
- Los cambios de densidades instrumentales refuerzan las divisiones formales.
- La forma suele estar precisamente organizada: en ocasiones utiliza la proporción áurea.

Orquestación:

- La mayor parte de sus obras son para orquesta, donde se plasma mejor su pensamiento.
- Magnífica instrumentación: no utilizando una disposición simple de sus diferentes grupos, provocando una multiplicidad sonora.
- Utiliza grupos instrumentales a modo de resonancia de otros.
- En la voz utiliza la solmización.

Elementos compositivos:

- Utiliza en ocasiones agregados de 12 sonidos.
- Afinidad a un polo tonal al que todos los procesos retornan tarde o temprano.
- Algún pasaje de aleatoriedad controlada.
- Repetición gestual de elementos a modo de imitación, como idea conductora.
- Obstinos en forma de anillo.
- Silencios sintácticos.

Micropolifonía y Linealidad:

- Micropolifonía: Superposición de muchas líneas melódicas que forman una macroestructura de gran riqueza sonora y tímbrica, a modo de cluster, como gran reverberación instrumental.
- Linealidad: Sonido mantenido durante un largo período de tiempo. Una única línea como medio de expresión.
- Los dos conceptos se contraponen: El hombre solo (línea) frente al caos del universo (micropolifonía).
- Ambos conceptos se funden: idea de gran melisma como extensión lineal de la micropolifonía.

4. ELENCO DE OBRAS:

1950 **1950**

Tres piezas para flauta

1951 **1951**

Scherzo para orquesta
Sonata para piano

1952 **1952**

Antífona Pascual, para solistas, coro y orquesta con texto de «Regina Coeli»
Dos canciones, para voz y piano, con texto de Gil Vicente
Dos canciones, para coro mixto, con texto de Rafael Alberti

1953 **1953**

Concierto, para piano y orquesta

1954 **1954**

Ave María, para coro
Panís Angelicus, para coro

1955 **1955**

Eres como la nieve, para coro
Saeta, ballet
Tres piezas para cuarteto de cuerda (cuarteto núm. 1)

1956 **1956**

Tres piezas, para cuarteto de cuerda
Dos movimientos, para timbal y orquesta de cuerda
Misa ducal, para coro y orquesta

1957 **1957**

Cuatro canciones populares leonesas, para voz y piano
Introducción, fuga y final, para piano

1958 **1958**

Dos canciones tristes de primavera, para voz y piano, con texto de José Hierro
Panxolina, para voz y piano, con texto de Vicente Riesco
Partita para violonchelo y orquesta

1959 **1959**

Dos canciones para Navidad, para voz y piano con texto de Rafael Alberti
El ladrón de estrellas, ópera para televisión con texto de Alfredo Castellón
Himnun heroicum panegiricum, para coro y conjunto instrumental
Jugando al toro, ballet
Sonata para violín, solo
Tres piezas para flauta

1960 **1960**

5 Microformas, para orquesta
Orquestación de la **Rapsodia española** de Albéniz
Pater noster, para coro

1961 **1961**

Formantes, para dos pianos

1962 **1962**

In expectatione resurrectionis Domini, para barítono, coro y orquesta

1963 **1963**

Codex I, para guitarra
Homenaje a Ramón Gómez de la Serna, para tres percusionistas y banda magnética (Primera versión de *Espejos*)

Sinfonía para tres grupos instrumentales

Espejos, para cuatro percusionistas y cinta magnética

1964 **1964**

Secuencia, para orquesta

1965 **1965**

3 Brechtlieder, para voz y dos pianos, con texto de Bertolt Brecha
In expectatione resurrectionis domini, para barítono, coro de hombres y orquesta
Misa para la juventud

1967 **1967**

AntiphonismoI, para conjunto instrumental
Brecht-lieder, para soprano y orquesta, con texto de Bertol brecha
In memonriam Anaik, para niño recitador, coro (niños y voces mixtas) y conjunto instrumental
Líneas y puntos, para veinte instrumentos de viento y dispositivo electroacústico

1968 **1968**

Anillos, para orquesta
Yes, speak, out, Cantata de los derechos humanos, para barítono, soprano, dos coros y dos orquestas con dos directores y texto de Norman Corwin (por encargo de Naciones Unidas)
Symposium, para barítono, coro y orquesta, con texto de clásicos griegos

1969 **1969**

Fibonacci, para flauta y orquesta
Oda para felicitar a un amigo, para conjunto instrumental
Studie II, cadencia para flauta sola sobre "Fibonacci"

1970 **1970**

Cuarteto II, Memoria, para cuarteto de cuerda
Noche pasiva del sentido, para voz, dos percusionistas y cintas magnéticas, con texto de San Juan de la Cruz

1971 **1971**

Nocturno, para cinta electrónica
Planto por las víctimas de la violencia, para conjunto instrumental y dispositivo electroacústico
Réquiem por la libertad imaginada, para orquesta

1972 **1972**

Pinturas negras, para órgano y orquesta

1973 **1973**

Gaudium et Spes-Beunza, para coro y banda magnética
Noche activa del espíritu, para dos pianos y dispositivo electroacústico
Noche pasiva del sentido, para voces de mujer, 2 percusionistas y piano

1974 **1974**

Concierto para violonchelo y orquesta número 1
Oración a Platero, para coro de niños, recitador, coro mixto, conjunto instrumental y cinta magnética
Procesional, para dos pianos, solistas y orquesta
Tiempo para espacios, para clave y cuerda
La piedra, bóveda y espejo del tiempo, música electrónica para la Catedral de Salamanca

1975 **1975**

Elegías a la muerte de tres poetas españoles, para orquesta
Pourquoi, para cuerda
Variationem ubre das Thema eSACHERe, para violonchelo solo
Giovanni Gabrieli, Canzone de la «Symphonie sacrae», para instrumentos de metal
Canzone, de la "Symphoniae Sacrae" de Giovanni Gabriela, arreglo para grupo de viento

1977 **1977**

Mizar, para dos flautas, cuerda y percusión
Variaciones sobre la resonancia de un grito, para once instrumentistas, cinta magnética y dispositivo electrónico en vivo

1978 **1978**

Adieu, para clave
Cuarteto III, para cuarteto de cuerda
Officium defunctorum, para coro y orquesta

1979 **1979**

Concierto número 1 para violín y orquesta
Jarchas de dolor de ausencia, para doce voces, con textos de poetas musulmanes, españoles y judíos españoles del siglo IX al XIV
Muerte, mudanza y locura, para gran orquesta

1980 **1980**

Debla, para flauta solo
Mizar II, para flauta y transformadores de sonido

1981 **1981**

Fantasia über einen Klang von GF Händel, para cuatro violonchelos y orquesta de cuerda
Tiento, para orquesta
Recercar, para órgano

1982 **1982**

Concierto para flauta y sexteto de cuerda
Sinfonía ricercata, para órgano y orquesta
Leyendo a Jorge Guillen, para recitador, viola y violonchelo
Annenpolka, de Johann Strauss, arreglo para grupo de cámara

1983 **1983**

La soledad sonora, la música callada, montaje electroacústico/visual
Versus, para orquesta

1984 **1984**

Dona nobis pacem, para coro y conjunto instrumental
Doppelkonzert, para violín, viola y orquesta
Paráfrasis sobre la «Fantasia über einen Klang» von GF Händel, para orquesta
El ser humano muere solamente cuando le olvidan, para piano

1985 **1985**

Concierto para violonchelo y orquesta número 2
Pequeña fanfarria para Martin Nordwall

1986 **1986**

Slava de Budjet mir's Toboj, para instrumentos de metal
Tiento de primer tono y batalla imperial, para orquesta
Tres poemas de lírica española, para barítono y orquesta con textos de Gutierre de Cetina, Jorge Manrique y Francisco de Quevedo

1987 **1987**

Dortmunder Variationen, para orquesta
Concierto, para piano y orquesta

1988 **1988**

Dos motetes, para coro
Canciones de al-Andalus, para mezzosoprano y cuarteto de cuerda
Canción callada in memoriam Frederico Mompou, para violín, violonchelo y piano

1989 **1989**

Fandango para 8 violonchelos, sobre el «Fandango» de Antonio Soler
Preludio a Némesis, para orquesta

1990 **1990**

Concierto a cuatro, para cuatro saxofones y orquesta
Dos corales litúrgicos, para coro e instrumentos de viento

1991 **1991**

Concierto número 2 para violín y orquesta de cuerda
Fractal para cuarteto de saxofones, versión del "Concierto a cuatro"
Preludio para Madrid'92, para coro y orquesta

1992 **1992**

Cosmophonie I, música electrónica para La Esfera Armilar
Cosmophonie II, para orquesta y electrónica, versión de concierto de *Cosmophonie I*
Pasacalle escurialense, para soprano, barítono y orquesta, con textos de poemas españoles y mozárabes
Veni creator Spiritus, para coro y conjunto instrumental
Con bravura y sentimiento, para cuarteto de cuerda

1993 **1993**

El ser humano muere solamente cuando lo olvidan, para piano
Cadencia, para piano

1994 **1994**

Mural sonante, para orquesta
Daliniana, para conjunto instrumental
Le sommeil, para orquesta de cámara
Endechas para una reina de España, para sexteto de cuerda
Siete cantos de España, para soprano, barítono y gran orquesta

1995 **1995**

Memento a Dresde, para orquesta
Turbas, collage para orquesta

1996 **1996**

Odradek, homenaje a Frank Kafka, para orquesta
Tinguely-Fanfare, para grupo de metal
Zeitgestalt, para cuarteto de cuerda

1997 **1997**

Espacios no simultáneos, para dos pianos
La del alba sería..., fragmento de la ópera *Don Quijote* para solistas, coro y orquesta

1996 **1996/1999**

Don Quijote, ópera en un acto, para once solistas y orquesta

1999 **1999**

Ceremonia, elegía de Jenófanes, para mezzosoprano y piano

1999 **1999/2000**

De verborum et speculorum ludis, para coro y 5 instrumentos

2000 **2000**

Halfbéniz, para orquesta
Solo, para violonchelo

2001 **2001**

Concierto para clarinete y orquesta

2002 **2002**

Adagio en forma de Rondó, para Orquesta

La Obra Capítulo 2

"Que nunca más nuestros poetas mueran como Machado, Hernández y Lorca" motivaba a Halffter al concebir sus *Elegías a la muerte de tres poetas españoles*, escritas en 1975 por encargo de la emisora alemana Südwestfunk de Baden-baden.

El objeto de nuestro análisis será el tercer movimiento, la *Elegía a la muerte de Federico García Lorca: Sangre*

1. LOS CONTORNOS DE LA OBRA

1.1. FEDERICO GARCÍA LORCA: VIDA, CIRCUNSTANCIAS, ASESINATO

Nació en Fuente Vaqueros, Granada (España), en el seno de una familia de posición económica desahogada, el 5 de junio de 1898; su padre fue Don Federico García Rodríguez, un hacendado, y su madre, Doña Vicenta Lorca, maestra de escuela que fomentó el gusto literario a su hijo. Leyó en su casa la obra de Víctor Hugo y de Cervantes, mostrando desde temprana edad sus habilidades artísticas, tanto en poesía y teatro, como en música o pintura.

Aunque como estudiante fue pésimo, abandonando la Facultad de Derecho de Granada para instalarse en la Residencia de Estudiantes de Madrid, se graduó como abogado. Aquí conoce al gran poeta Juan Ramón Jiménez y al cineasta famoso Luís Buñuel.

Fue, después de su madre, Don Fernando de los Ríos quien estimuló el talento del entonces pianista en favor de la poesía. Influyeron, además, en la sensibilidad del poeta en formación la Generación del 98, quienes imprimían el sello distintivo de una rebelión contra la realidad de España.



En 1918 publicó su primer libro "Impresiones y paisajes". En 1920 se estrenó su obra teatral "El maleficio de la mariposa". En 1921 se publicó "Libro de poemas". En 1927 en Barcelona expuso su primera muestra pictórica. En esta época frecuenta activamente a los poetas de su generación que permanecen en España: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, y sobre todo Buñuel y Dalí, a quien después le tributó "Oda a Salvador Dalí". El pintor por su parte pintó los decorados de la primera comedia del granadino "Mariana Pineda".

En 1929 marcha a Nueva York. Para entonces se habían publicado el "Primer romancero gitano" (1928), siempre su obra poética más popular y más accesible.

De su viaje y estancia en Nueva York surge el libro "Poeta en Nueva York" y la gratificante certeza de que fue una época feliz para el exitoso y bohemio español. En 1930 fue a La Habana. Ese mismo año regresó a España

En 1931 se instaura la Segunda República española y esta nombró a Don Fernando de los Ríos como Ministro de Instrucción Pública el cual fue su principal mecenas durante los primeros años del poeta en España. García Lorca fue nombrado, bajo el patrocinio oficial, codirector de la compañía estatal de teatro "La barraca" donde disfrutó de todos los recursos para producir, dirigir, escribir, y adaptar todo tipo de obras teatrales, con lo que montan obras de los grandes maestros españoles (Calderón, Cervantes, Lope de Vega,...) por toda España. Escribió en este período "Bodas de Sangre", "Yerma" y "Doña Rosita la soltera".

Desde 1933 Federico García Lorca conoce muchos éxitos. Pero en el mismo período nubes plomizas se forman en el cielo de la política internacional. Desde hace 11 años Mussolini gobierna en Italia, y en Alemania ha caído la frágil república de Weimar. El nuevo canciller se llama Adolf Hitler. La primera deflagración de violencia ocurrirá en España.

En 1936 escribió "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" que conmovió al mundo hispano, "La casa de Bernarda Alba" y trabajaba en "La destrucción de Sodoma", cuando estalló la Guerra Civil española.

El 13 de julio 1936, José Calvo Sotelo, líder del partido monárquico "Renovación Española" es sacado de su casa y matado en un camposanto de Madrid. Comienza la insurrección de una gran parte del ejército.

García Lorca rehusó el exilio ofrecido por Colombia y México, cuyos embajadores previeron que el poeta pudiera ser víctima de un atentado debido a su función de funcionario de la República, pero Lorca rechazó las ofertas y se dirigió a su casa en Granada para pasar el verano. El 16 de julio, tras muchas vacilaciones, sale de Madrid para Granada, no sin dudas de lo que debe hacer y con el ánimo ensombrecido por los acontecimientos que se ven venir. El 17 de julio, comienza la sublevación militar contra la República. La rebelión militar del verano de 1936 no triunfó en Granada capital hasta dos días más tarde del 18 de julio, quedando la ciudad aislada del resto

de territorios que se habían sumado a la iniciativa de Franco. Los sublevados institucionalizaron una represión sistemática para eliminar a cualquier enemigo en potencia que se pudiera encontrar dentro de su territorio, y estos no eran otros que quienes eran sospechosos de simpatizar con el Frente Popular".

Federico García Lorca no es de ningún partido político, pero un artista moderno es, por definición (si se piensa en el concepto del 'arte degenerado'), un enemigo para un régimen autoritario. En esos momentos de incertidumbre alguien le preguntó sobre su preferencia política y él manifestó que se sentía a su vez católico, comunista, anarquista, libertario, tradicionalista y monárquico; de hecho nunca se afilió a ninguna de las facciones políticas y jamás discriminó o se distanció de ninguno de sus amigos, por ninguna cuestión política, se sentía, como él lo dijo en una entrevista al Sol de Madrid poco antes de su asesinato: íntegramente español.

"Yo soy español integral y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más, yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista, abstracta, por el sólo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la médula, pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política."

El 9 de agosto, ante la existencia de amenazas, Federico García Lorca se refugia en la casa del poeta Luis Rosales, dos de cuyos hermanos son destacados falangistas. De nada le sirve: «la peor burguesía de España» se entera fácilmente de su paradero. El 16 de agosto de 1936, después de una denuncia anónima, es arrestado por las milicias nacionalistas y conducido al Gobierno Civil. Todo parece indicar que los hermanos Rosales hicieron todo lo posible por evitarlo, pero el desenlace fue demasiado rápido.

La orden de ejecución fue dada por el gobernador civil de Granada, José Valdés Guzmán, quien había ordenado al ex diputado de la CEDA, Ramón Ruiz Alonso, la detención del poeta. El documento subrayaba, según José Rosales, el apoyo del poeta al Frente Popular, su amistad con Fernando de los Ríos y su homosexualidad. Parece seguro que el gobernador civil faccioso, José Valdés Guzmán firmó la sentencia tras consultar el caso por teléfono con el General Queipo de Llano, y que éste dio su beneplácito al asesinato («dale café, mucho café»).

No se ha podido determinar hasta hoy la fecha exacta de su muerte. El crimen se consumó posiblemente en la madrugada del 19 de agosto. Federico García Lorca fue asesinado en el camino que va de Víznar a Alfacar y su cuerpo echado en algún barranco de la Sierra Nevada.

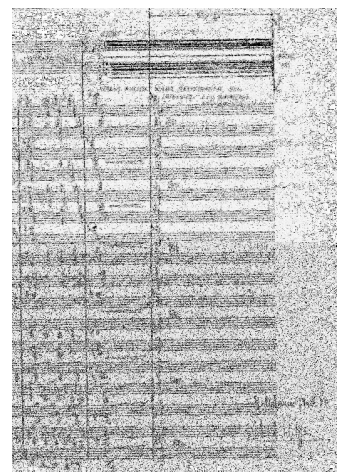
Federico García Lorca fue un intelectual comprometido con las amargas circunstancias que durante su vida azotaron a su país, y un infatigable defensor de las costumbres populares españolas y andaluzas. A Federico debemos, sencillamente, su propia vida. Una vida que apagaron las fuerzas de la represión española. Por su tierra vivió y después murió, derramando su sangre sobre ella.

1.2. MOTIVACIÓN-COMPROMISO. ENTORNO HISTÓRICO DE LA OBRA:

La fecha de finalización del movimiento que acompaña a la rúbrica de Cristóbal Halffter, al final de la partitura, coincide exactamente con el aniversario del asesinato de Federico García Lorca, el día 19 de agosto (de 1936), solo que 39 años después (de 1975).

A cerca de las obras de la primera mitad de los 70, Cristóbal declaraba "...con la secuencia de mis trabajos no sólo aprendí mi arte, si no también paso a paso me di cuenta de la realidad que me rodeaba"

Este reconocimiento amargo encontró la expresión en una serie de composiciones, los nombres de los cuales hablan por sí mismos: *Planto por las víctimas de la violencia* (1971), *Réquiem por la libertad imaginada* (1971), *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975), *Variaciones sobre la resonancia de un grito* (1977). Estas obras representan las intenciones de un artista que observa vigilantemente las circunstancias que le rodean a él y a su pueblo, y que rechaza ser silencioso.



Los años finales de los sesenta y los principios de los setenta vinieron en España marcados por un fuerte crecimiento de la oposición al régimen franquista en las fábricas, donde había renacido un sindicalismo clandestino y en las universidades.

La represión fue la respuesta. La policía política, la Brigada Político-Social, no dudaba en aplicar la tortura en las comisarías. Los opositores al régimen pasaron a ser juzgados por un tribunal especialmente creado para ejecutar la represión, el Tribunal de Orden Público.

1975 fue un año clave en la historia reciente de España. Los acontecimientos que se sucedieron, con la muerte de Francisco Franco, la coronación de Juan Carlos I y el abandono de la colonia del Sáhara a la cabeza, variaron sensiblemente la faz de un país que había permanecido secuestrado durante tres décadas y media y que exigía

a gritos la ansiada liberación. La dictadura se desmoronaba. Antes que Franco ya había desaparecido su delfín, Carrero Blanco, y en junio lo haría otro de los hombres fuertes del régimen, Francisco Herrero Tejedor, ministro y secretario general del Movimiento. La presión internacional era cada vez más fuerte. El país se posicionaba ante lo que parecía inminente. Las dudas eran enormes: el Ejército permanecía fiel al Generalísimo y a todo lo que representaba, el príncipe Juan Carlos no adelantaba nada que pudiese sonar a plan de futuro, los franquistas se manifestaban por todo el país en actos de afirmación nacional y los demócratas se mostraban cada vez más dispuestos a encender la mecha de la rebelión popular. La máxima tensión de este tira y afloja previo al fallecimiento de Franco se vivió el 27 de septiembre, el fusilamiento de tres miembros del GRAPO y otros dos de ETA desató una tormenta de protestas dentro y fuera del territorio español. La democracia llegaría al fin, pero aún quedaban unos cuantos años de enfrentamientos, muertes, dolor e incertidumbre.

1.3. COMPOSICIONES COETÁNEAS DE LA OBRA (1975)

Para situar la obra en el panorama compositivo internacional citaré algunas de las composiciones más relevantes de otros autores, compuestas ese mismo año:

WITOLD LUTOSŁAWSKI: "*Les Espaces du Sommeil*"

SAMUEL ADLER: "*Sinfonía nº 5, "We are the Echoes"*"

MAURICIO KAGEL: "*Kantrimusik*". Pastoral para voces e instrumentos

PIERRE BOULEZ: "*Rituel in memoriam Bruno Maderna*", para orquesta

LUIGI NONO: "*Al gran sole carico d'amore*", acción en dos cuadros, para solistas, coros, orquesta y banda magnética

LUIS DE PABLO: "*Zurezko olerkia*", para coro mixto y percusión.

"*Portrait imaginé*", para 18 instrumentistas, 12 voces, 2 bandas magnéticas y 3 sintetizadores

LUCIANO BERIO: "*Sequenza VIII*", para violín

"*Chemins IV*", para oboe y cuerda

KARLHEINZ STOCKHAUSEN: "*Harlekin*" para clarinete solo

IANNIS XENAKIS: "*N'Shima*", sobre palabras y fonemas hebreos, para 2 mezzo-sopranos (o altos) y 5 músicos

SALVATORE SCIARRINO: "*Tre notturni brillanti*", para viola

ALFRED SCHNITTKKE: "*Réquiem*", para 3 sopranos, contralto, tenor, coro mixto y ensemble instrumental

GÉRARD GRISEY: "*Partiels*", para dieciocho músicos

1.4. FEDERICO GARCÍA LORCA EN LA MÚSICA

Encontramos también presente la figura de Federico García Lorca en las siguientes composiciones, bien como autor del texto o bien como homenajeado:

REVUELTAS: "*Homenaje a Federico García Lorca*", para Orquesta

LEWIN RICHTER: "*El viento II (Homenaje a García Lorca)*", para Mezzosoprano y cinta magnetofónica

RAUTAÁVARA: "*Suite de Lorca*", para Coro

GARCIA ABRIL: "*5 Evocaciones (II La guitarra hace llorar a los sueños)*", para guitarra

REMACHA: "*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*", para Coro

CASTELNUOVO TEDESCO: "*Romancero gitano*", Op. 152, para guitarra, soprano, contralto, tenor, bajo y Coro

BALBOA: "*La casa de Bernarda Alba*", para orquesta

BROTONS: "*Abstracciones (6 movimientos sobre Yerma)*", para orquesta

CRISTOBAL HALFFTER: "*Concierto para Violonchelo y Orquesta nº 2 "No queda más que el silencio"*"

OLAVIDE: "*Cante in memoriam García Lorca*", para contralto, Coro y Orquesta

NONO: "*Epitafio para Federico García Lorca (I: "España en el corazón")*" para soprano, barítono, Coro y Orquesta

"*Epitafio para Federico García Lorca (II: "Y su sangre ya viene cantando")*" para flauta y Orquesta

"*Epitafio para Federico García Lorca (III: "Romance de la Guardia Civil")*" para recitador, Coro y Orquesta

GEORGES CRUMB: "*Ancient voices of children*", para mezzosoprano, soprano niño, oboe, mandolina, arpa, piano amplificado (y piano de juguete), y percusión

2. EL NÚCLEO DE LA OBRA

2.1. POEMA DE MACHADO UTILIZADO COMO EPÍGRAFE DEL MOVIMIENTO

Al igual que en los otros dos movimientos anteriores de la obra, la fuente de inspiración de este movimiento es la poesía. Concretamente un verso de un poema de Antonio Machado (1875-1939), dedicado a Lorca: "...y el crimen fue en Granada ¡en su Granada!..."

El poema completo de Antonio Machado dice así:

"El crimen fue en Granada "

I EL CRIMEN

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico.
-sangre en la frente y plomo en las entrañas-
...Que fue en Granada el crimen
sabed -¡pobre Granada!-, en su Granada...

II EL POETA Y LA MUERTE

Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
Ya el sol en torre y torre; los martillos
en yunque - yunque y yunque de las fraguas.
Hablaban Federico,
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.
"Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!"

III

Se le vio caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada!

Antonio Machado

2.2. MATERIAL

La necesidad expresiva de Halffter toma forma a través de la combinación de diferentes texturas. Éstas texturas están basadas en elementos de perfil muy concreto, que las diferencia claramente unas de otras, pudiéndose incluso llegar a entender la obra como un "collage" de gestos muy acotados en número y claramente diferenciados, pero magistralmente variados y combinados para que no de sensación ninguna de collage.

La paleta de elementos utilizada por Halffter es la siguiente:

La línea tenida : una única nota tenida, de larga duración, imperturbable. Se trata de un elemento ínfimo en comparación a la elaboración de otros, pero su presencia posee una fuerza llamativa tal que nunca pasa inadvertida, resultando de vital importancia.

This snippet shows three staves: Trompeta 1, Trombones 3, and Tuba. Each staff features a single, long, horizontal note with a fermata, indicating a sustained tone. The notes are marked with dynamics like *f* and *pp*. The Trompeta 1 staff has a measure of 5, Trombones 3 has a measure of 2, and Tuba has a measure of 4.

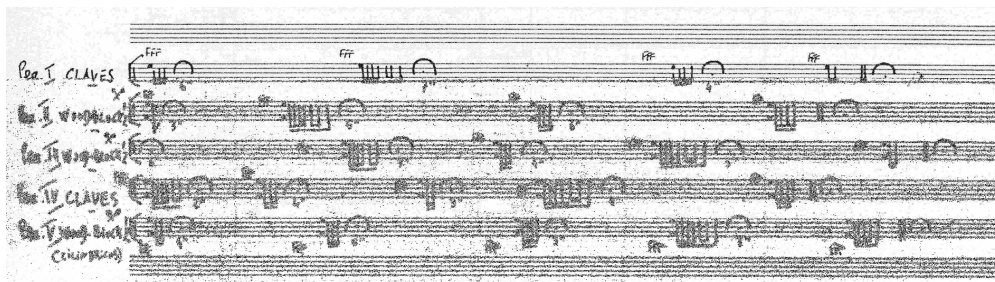
El gesto convulsivo de la orquesta : a modo de aspaviento breve, de un solo gesto, pero lleno de fuerza dramática. Normalmente a *tutti* y basado en escalas ascendentes y/o descendentes rápidas, con alguna nota tenida que refuerza el gesto.

This snippet shows a full orchestral section including Violines I (1-2, 3-4, 5-6, 7-8), Violines II (1-2, 3-4, 5-6, 7), Violas (1, 2, 3, 4, 5), Cellos (1, 2, 3, 4), and Contrabajo (1, 2). The music is characterized by rapid, repetitive rhythmic patterns across all sections, with some notes held longer. Dynamics include *fff* and *ff*.

La repetición rítmica : repetición de una misma nota, generalmente en un gesto acordal de la orquesta a *tutti*, conciso, fuerte, agitado y contundente.

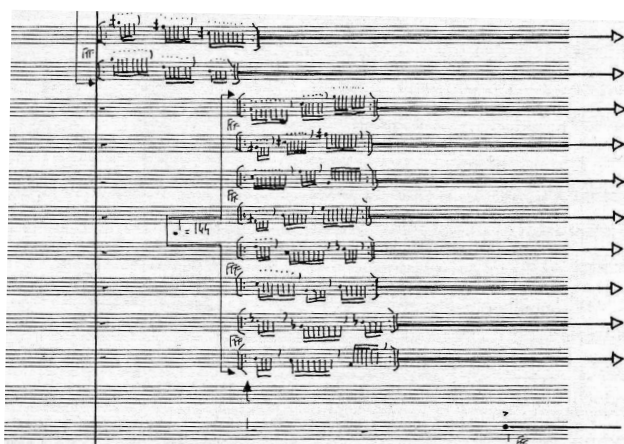
This snippet shows the brass and percussion sections: Trompetas (1-4), Trombones (1-3), Tuba, Perc. I (GRANCAJAS), Perc. II (TIMBAL), and Perc. III (VIBRAFÓN). The music features a strong, repetitive rhythmic pattern, often consisting of short, accented notes. Dynamics include *ff* and *fff*. There are also markings for "DOS MADERAS" and "PUNTA SORDADO".

La aleatoriedad controlada : fundamentalmente en forma de pasajes protagonizada por la percusión en bloque, en la que cada uno de los cinco instrumentistas posee una línea autónoma formada por repeticiones rítmicas breves y concisas, espaciadas mediante calderones segundados.

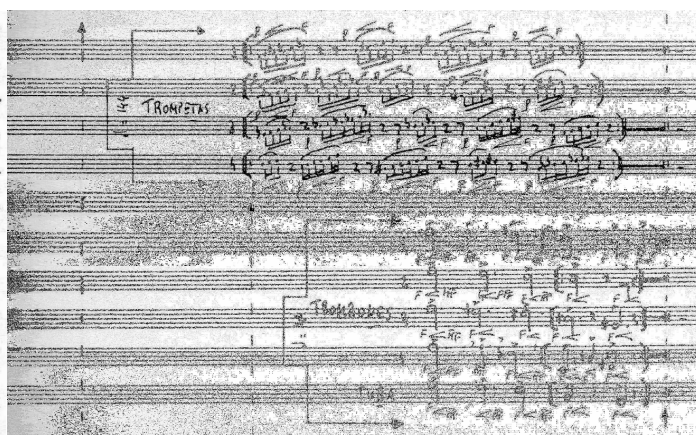


El silencio : utilizado no como simple articulador del discurso, si no cargado de significado dramático, tenso.

Obstinatos en forma de anillos : con varios posibles contenidos: 1) repeticiones rítmicas de la misma nota; 2) nebulosas melódicas a base de arabescos o escalas rápidas; 3) notas semi-largas tenidas y con *crescendos* exagerados.



1)

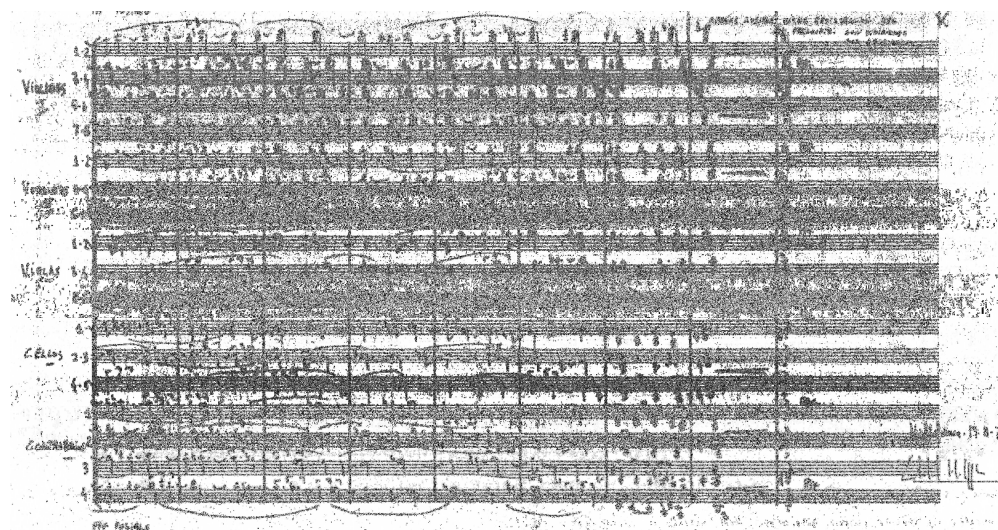


2)

3)

Fragmentos compaseados : para controlar las simultaneidades, los encuentros melódicos, los resultados armónicos.

Micropolifonía : como macroestructura en forma de gran cluster a base de multiplicidad de melodías superpuestas. De gran riqueza tímbrica y sonora, actúa como gran reverberación instrumental.



2.3. LA FORMA

Existen ciertos elementos que nos van a ayudar a definir la forma: la orquestación, las entradas de los distintos grupos tímbricos, los cambios de densidades instrumentales, la repetición gestual de elementos a modo de imitación, como idea conductora... van a ser los delimitadores del discurso musical.

Aun así, la forma en la música de Halffter, aunque huyendo de convencionalismos, suele estar precisamente organizada, como veremos.

Para establecer la forma de una manera lógica y clara, he recurrido al elemento gestual como delimitador de las secciones. Recordemos que los gestos son muy acotados en número y con un perfil muy identificable, así, su utilización, su combinación, su repetición, el modo de empleo de cada uno de los gestos anteriormente citados es, según mi punto de vista, el camino más acertado para dar con la forma más lógica.

A continuación he realizado un cuadro resumen desplegable en el que se pone de relieve la aparición de cada uno de estos gestos en el transcurso del discurso musical. Para ello he utilizado, para cada uno de los gestos, un icono que lo represente: anillos, repetición rítmica, línea tenida, convulsión orquestal, o cualquier otro elemento relevante en el discurso. Los iconos actuarán como referencia orientativa de la aparición de determinado gesto, no pretendo escribir detalle a detalle la partitura de nuevo. Así veremos con claridad como se combinan, como se repiten, y como en definitiva, configuran la forma de la pieza. También aparecen en el cuadro las dinámicas y la duración cronométrica de cada una de las secciones.

Como se aprecia en la estructuración formal que realicé en el cuadro, la obra se divide en dos grandes partes:

La primera protagonizada por los contrastes continuos entre los fortísimos súbitos de la orquesta, y los pianísimos del órgano. Toda esta primera parte es una continua lucha entre estos dos niveles dinámicos.

En esta parte podemos encontrar tres secciones claramente delimitadas. La primera y tercera muy similares en su construcción y en sus elementos, divididas en tres subsecciones cada una. Entre la primera y la segunda secciones encontramos un apéndice a modo de transición. La segunda sección, la central, contrastante con las otras dos, también divisible en tres subsecciones, de las cuales la central ejerce de eje para que las otras dos utilicen de un modo similar los mismos elementos.

La segunda parte, con la desaparición del órgano, se sustenta en un continuo *crescendo*, una continua acumulación de elementos hasta llegar al *tutti* orquestal en el clímax fortísimo.

Esta sección se desarrolla en un discurso continuo, sin fragmentaciones ni subdivisiones claras, excepto para finalizar, con un cierre en donde el órgano reaparecerá por un breve instante, y ostentará la última palabra de la pieza.

CUADRO RESUMEN, GESTUAL Y FORMAL, DE LA PIEZA

Secciones	1ª PARTE												
	1ª Sección <i>1ª subsección</i>			<i>2ª subsecc.</i>		<i>3ª subsección</i>		Apéndice	2ª Sección <i>1ª subsección</i>		<i>2ª subsecc.</i> ↓eje↓		<i>3ª subsección</i>
Gestos													
Órgano													
Dinámicas	FFF			PP	FFF		FFF	FF	FFF		PP	FF	
Compases	1			6	8		10	14	FFF		21	22	
Minutaje ¹	0'00"			0'38"	1'31"		1'57"	2'15"	FFF		2'47"	3'03"	
Duración	38"			53"	26"		18"	32"		16"	45"		
Secciones	1'57"							18"	1'33"				

¹ Referencias cronométricas extraídas de la siguiente grabación de la obra: MONTAIGNE · Cristóbal Halffter 3 · Radio-sinfonie-orchester Frankfurt. Conducted by Cristóbal Halffter · MO 782111

2ª PARTE

3ª Sección (similitud con la 1ª)

1ª subsección

2ª subsección

3ª subsección

Discurso lineal

(Madera)						
	FFF Percusión			FFF Percusión	FFF Percusión	FFF Percusión
	Violas			Vc.		
(Órgano)					+ Vn II	+ Vn I, Cb.
						+ Fg.
						Cor, Tp.
						+ Tmb, Tb
FFF	PP	FFF		PP	FFF	PP cresc poco a poco
28	31	41		44	56	61
3'48"	3'55'	5'02"		5'13"	6'33"	6'53"
7"	1'07"	11"		1'20"	20"	2'07"
	1'25	[TOTAL 1ª PARTE: 5'13"]				

			Cierre
<p>FFF Percusión</p>		<p>FFF</p>	
<p>FFF</p>		<p>Órgano PPP</p>	
..... FFF	FFF	FFF	PPP
84	88	89	101
9'00"	9'39'	9'50"	10'24
39"	11"	34"	10"
[TOTAL 2ª PARTE: 5'32"]			

Duración
Total:
10'45"

2.4. REALIZACIÓN

PRIMERA PARTE:

1ª Sección / 1ª subsección:

La obra empieza con un gesto convulsivo por parte de la orquesta, excepto maderas, compuesto por rápidas escalas ascendentes, descendentes y alguna nota tenida para reforzar el gesto. Si analizamos detenidamente el gesto podremos observar cómo está construido:

Por una parte tenemos los diseños escalísticos (Vn. y Vc.). Éstos son fragmentos de escalas diatónicas sencillas, siempre por grados conjuntos. Las notas al lado reflejadas son los puntos de partida de cada una de estas escalas, la línea indica la dirección de la escala, y al final de ésta se indica el fragmento de escala diatónica al que podría pertenecer.

Por otra parte, las notas tenidas (Va. y Cb. (sonidos reales)). Claramente buscan la agrupación disonante.

El gesto se culmina con un contundente acorde en percusión y metales (C.2), formado por un cluster (figura izq.). Este acorde cierre dejará una resonancia sostenida por los crótales y el vibráfono (der.).

Bajo este estruendo convulsivo que abre la pieza, el órgano, imperceptible hasta que no se despeja el estruendo inicial, ha empezado un acorde PPP, de doce notas, que se mantendrá constante, sobre el que la partitura indica "Durante la ejecución de la Elegía III, el organista introducirá en las teclas correspondientes, unas pequeñas cuñas, para poder mantener durante el tiempo previsto el acorde indicado. Siempre pppp, excepto cuando se indique algo distinto". Esta acotación es importante, ya que la mano del organista no da para ejecutarlo, teniendo que recurrir a las cuñas.

Este gesto del órgano representa la linealidad, un gesto cargado de importancia en lo que al contenido ideológico de la pieza se refiere.

Tras seis segundos de un silencio en el que solo se escucha el acorde "Apenas audible" del órgano, vuelve el gesto convulsivo de la orquesta (C.3), ahora más contundente si cabe:

A las escalas anteriores de la cuerda, idéntico diseño, se les añaden la madera.

Los contrabajos (sonidos reales) se situarán ahora, mas graves.

Además, a este gesto se le sumará otro: la repetición rítmica basada en un cluster (figura izq.). Protagonizada fundamentalmente por el metal.

También tras este estruendo convulsivo Halffter dejará algunas resonancias (C.4), ahora en crótales, vibráfono y campanas.

Ocho serán ahora los segundos en los que se deja oír tan solo el pianísimo acorde del órgano. Pero por tercera vez vuelve el fortísimo gesto convulsivo de la orquesta (C.5).

Mantiene el aspecto de la primera vez, solo en la cuerda, pero con algunos de sus elementos variados: las escalas parten de alturas distintas y los contrabajos (sonidos reales) se sitúan más graves todavía.

Todo ello resolverá en las notas tenidas que se ven en el segundo compás de la figura resumen.

El gesto dará paso a una sucesión de anillos en diferentes grupos instrumentales. Los anillos irán haciendo aparición paulatinamente, en los siguientes grupos: 1) flautas y oboes; 2) clarinetes y fagotes, y violas y cellos; 3) violines y contrabajos; 4) trompetas y trombones, acompañados por las notas tenidas de las trompas y tuba.

Todos los anillos, sea el grupo instrumental en el que sea, guardan características similares:

-Todos ellos contienen el contenido 1) de nuestra precedente catalogación del material. Esto es, con repeticiones rítmicas.

-Melódicamente los anillos desarrollan una interválica en tres diferentes aspectos: en zig-zag descendente, o realizando saltos interválicos descendentes, o ascendentes. Destaca el empleo de los intervalos de 4ª en los enlaces interválicos.

-Armónicamente se pretenden conseguir agregados de 12 sonidos en cada grupo de anillos, como viene siendo habitual.

Con esto se llega a una sucesiva acumulación de elementos que forman un todo homogéneo, y que vuelven a culminar en un fuerte acento protagonizado por la percusión, con sus resonancias en el vibráfono, círotalos y campanas (*figura der.*), que dará paso a una nueva subsección dentro del discurso musical.

1ª Sección / 2ª subsección:

Si la primera subsección se construía con la idea del contraste agógico entre los fortísimos orquestales y los pianísimos del órgano, parece ser que en esta segunda el pianísimo del órgano recibe un respiro y toda esta segunda subsección se va a desarrollar en este mismo matiz (C.6).

Varios elementos acompañarán al órgano y enriquecerán el silencio de esta sección:

Texturas de armónicos en violas y cellos, anillos con arabescos suaves en violines, flautas y clarinetes, sonidos tenidos que intentan asomar por un momento la cabeza con *crescendos* de ida y vuelta. Detalles tímbricos en arpas y percusión.

Gran parte de estos elementos se sitúan en una tesitura media-aguda para restarles peso. Además, se realizan siempre a través de diseños individuales sencillos, nunca en forma de complicados arabescos impredecibles, todo lo contrario.

Armónicamente todos estos detalles que acompañan al acorde del órgano, buscan el agregado cromático. Por ejemplo el primer detalle en aparecer, en las violas y cellos, es un agregado cromático de seis notas (*figura der.*)

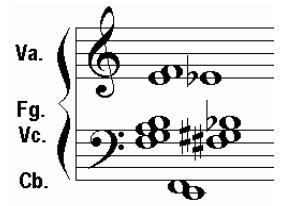
Por otro lado es curioso observar la secuencia de notas tenidas, que como decíamos antes "intentan asomar por un momento la cabeza con *crescendos* de ida y vuelta". Son protagonizadas, por orden de aparición, por oboe, trompa, trombón, fagot y cello, todos ellos a solo.

Éstas, siguen una escala cromática, partiendo del Mi b del oboe, hasta el Sol del cello.

También todos los anillos, violines, flautas y clarinetes, percusión, hacen oír en sus contenidos indistintamente las doce notas, buscando esas nebulosas suaves con carácter de clusters en movimiento.

1ª Sección / 3ª subsección:

De repente vuelve a hacer aparición el gesto convulsivo de la orquesta a base de escalas rápidas en fortísimo, en fagotes, violas, cellos y contrabajos (C.8). Volvemos a una subsección donde el nivel dinámico predominante vuelve a ser el fuerte. En la figura derecha se representan las notas de partida de dichas escalas, para que se pueda apreciar la clarísima búsqueda de apelmazamiento cromático, que aunque no llega a ser un agregado de doce sonidos (faltan el Do, Do#, Re) va a actuar como un pequeño cluster descendente. Las escalas desarrolladas, como ya comentamos en elementos similares anteriores, son de carácter diatónico, con construcciones interpretativamente muy sencillas, con pocas alteraciones, muy previsibles, etc...

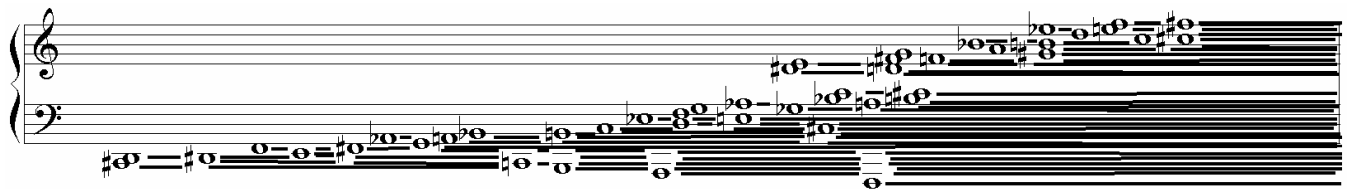


El breve gesto dará paso al desarrollo de una misma textura en diferentes grupos instrumentales, de notas semi-largas en fortísimo, además con una articulación común de *crescendos* desgarradores, que terminarán por culminar en una sucesión de anillos (3) de nuestra precedente catalogación de los anillos).

En este gesto, hasta el compás 10, los grupos instrumentales irán haciendo aparición paulatinamente: 1) trombones y tuba; 2) cellos y contrabajos; 3) fagotes y trompas; 4) trompetas.

Como se ve, la instrumentación es de por sí ya de mucho peso, muy contundente, y el gesto utilizado pone más aun de relieve esta contundencia brutal.

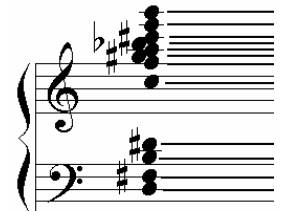
Armónicamente se parte de una disonancia simple entre Do# y Re, para poco a poco ir sumando disonancias nuevas al agregado armónico. La siguiente figura resume el proceso:



Mediante este proceso de acumulación de nuevas notas, finalmente se consigue un cluster en el que están sonando todas las alturas posibles en una tesitura de prácticamente 4 octavas.

Si el gesto no es ya de por sí brutal, en su momento de mayor acumulación, otros dos elementos gestuales hacen aparición.

Por un lado las maderas, en una nota tenida en FFF, sostienen el siguiente acorde (*figura der.*). Un agregado de 12 notas, como viene siendo habitual.



Y, por otro lado, la percusión y la cuerda restante, empiezan a elaborar, en forma de repeticiones rítmicas periódicas, el antecedente de la siguiente sección. Con la armonía que se expone en la *figura izquierda*, un agregado cromático en el que solo falta el Do.

1ª Sección / Apéndice:

De apéndice de la sección, o de transición entre secciones, nos va a servir este fragmento del discurso, breve, pero que resume a la perfección la esencia de toda esta primera parte: el contraste entre los fortísimos del *tutti* orquestal y el pianísimo del órgano, la lucha entre estas dos dinámicas.

De antecedente servía el gesto de repetición rítmica periódica incluido al final de la anterior subsección. Su base armónica se mantendrá ahora para desarrollar en solitario este gesto, aunque ampliada, debido a la participación del *tutti* orquestal (*figura der.*). Ahora si presentes las doce notas.



Intensa es la tensión de este pasaje, en la que el concepto de silencio se vuelve sintáctico, con significado, y no un solo articulador del discurso. La entereza del leve sonido del órgano aguantando las acometidas de la orquesta. El silencio entre acometida y acometida se vuelve tenso, angustiado... La tensión de este pasaje crea indudablemente un punto de coyuntura en el discurso, en el que lo próximo se emancipa necesariamente de lo anterior.

2ª Sección / 1ª subsección:

En esta segunda Sección se recoge el testigo de la anterior en cuanto a fuerza.

El elemento de los anillos anteriores –las notas tenidas con *crescendo*– se emplea ahora compaseado, para controlar su simultaneidad. Este diseño de *crescendos* se utiliza hasta tres veces. En la primera, madera y metal en pleno, acompañados por violas y cellos. En la segunda, madera mas violas. Y en la tercera, fagotes, trombones y tuba.

Como se ve armónicamente son agregados de notas con intención de cluster, aunque en el tercero no se encuentren presentes las 12.

La intención es de ir disipando la fuerza del gesto, mediante la retirada paulatina de instrumentación, y la concentración hacia el grave del agregado sonoro.

Para apoyar este efecto de difuminación, las tres exposiciones del diseño en *crescendos*, irán acompañadas de un gesto más rápido, escalístico (descendente en los agudos, ascendentes en los graves), en la cuerda restante, de FF a PP, también como de evaporación. Finalmente todo ello culminará con la resonancia del tam-tam, el glissando de las arpas, y el acorde mantenido en piano y *bouché*, de las trompas (figura derecha).

Justo cuando se disipa la fuerza y entra el acorde tenido de las trompas, hace aparición una sección de cuatro anillos en las cuerdas. Violas, violines II, violines I, y cellos y contrabajos. Todos ellos desarrollan anillos de fragmentos de escalas por grados conjuntos –ascendentes violines y violas, y descendentes, cellos y contrabajos, conservando el gesto dinámico de *crescendos* exagerados. Todo ello crea una nebulosa a la que se les unirán, con notas tenidas, oboes y fagotes, para provocar un *crescendo* final (figura derecha).

De cierre sirven ahora los siguientes dos compases de 3/4 (C. 19 y 20) en los que se desarrolla un gesto convulsivo en *crescendo* con las escalas de la madera, el glissando de las trompas, y las repeticiones rítmicas del resto de metales.

2ª Sección / 2ª subsección:

A continuación, y sobre unos trémolos pianísimo en los clarinetes (figura izq.), la percusión en bloque realiza un anillo con repeticiones rítmicas, en claves, xilófonos, wood-block, tom-toms, tambor y conga, en *P*. Este gesto de la percusión en bloque, sola o levemente acompañada, como protagonista, será un gesto utilizado más veces a lo largo de la pieza.

A esta combinación de percusión, trémolos en los clarinetes y, recordemos, el órgano siempre presente en pianísimo, se le sumarán los violines con un anillo de repeticiones rítmicas en pizzicatos y col-legno batuto, sonoridades de lo más percusivas que empastan a la perfección con la percusión antes citada. La suma armónica de los anillos es, de nuevo, un cluster (figura der.).

Esta segunda subsección protagonizada por la percusión va a servir de eje, para, en la tercera subsección, volver a reexponer claramente los elementos protagonistas de la primera, aunque de un modo más elaborado y recargado.

2ª Sección / 3ª subsección:

Prolongándose todavía los anillos de la percusión y los violines, como en una especie de reexposición, vuelve a hacer aparición el elemento nota tenida con *crescendo* de la primera subsección. Ahora hace aparición cuatro

veces (tres lo hizo en la primera), y con sentido acumulativo, cada vez más instrumentación, más cuerpo y más fuerza (al contrario que en la primera, donde tendía a difuminarse).

Fagotes, violas,
cellos y contrabajos



1)

+ Trompas



2)

+ Trompetas,
trombones y tuba



3)

- Violas



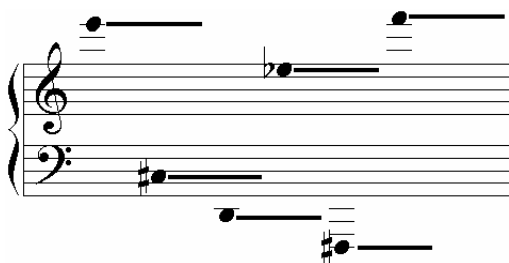
4)

Seguidamente, igual que en la primera subsección, hacen aparición cuatro anillos en los que se emplean fragmentos de escalas ascendentes y descendentes, por grados conjuntos, conservando el gesto dinámico de *crescendos* exagerados, al igual que en la primera subsección, pero ahora, a diferencia de ésta, éstos anillos se desarrollan en las maderas (oboes, flautas, fagotes, y clarinetes), y no en la cuerda.

Además de estos elementos, que son la reexposición de los anteriores, la subsección se ve recargada, enriquecida con otros elementos extra que no aparecieron en la primera:

- Continuarán todavía desarrollándose los anillos de la percusión y los violines, cuyo origen está en la segunda subsección, que servía de eje. La percusión pronto se extinguirá, y los violines evolucionarán hacia una tesitura más grave, realizando el mismo tipo de diseño.

- Se incorpora un nuevo anillo en las violas, de pizzicatos en piano. La suma armónica da un cluster de una octava (*figura der.*)



- Aparecen notas tenidas que pretenden asomarse al discurso con *crescendos* de ida y vuelta, En clarinete 1º, trombones 1º y 3º, trompeta 1ª, tuba y violines II. Forman un hexacordo cromático desordenado (*figura izq.*)

- Las arpas desarrollan otro anillo en el que combinan el glissando con la repetición rítmica. La afinación de las dos arpas consigue el completo cromático.

- Ya hacia el final de la subsección aparecen sonidos tenidos en armónicos en cellos y contrabajos (*f. der.*)



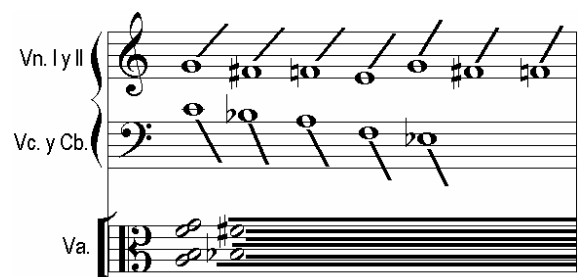
- Y por último, que podría recordar al papel de los oboes y fagotes en la primera subsección, aparece un último grupo de notas tenidas en las trompas, con *sforzandos* dinámicos y variaciones tímbricas entre sonidos abiertos y *bouchés*. Un pequeño cluster de una cuarta.



3ª Sección / 1ª subsección:

Se da paso a una nueva sección, en la que se reexponen los elementos de la primera (principio de la obra), con aspectos estructurales, constructivos e ideas muy similares, aunque con algunas variaciones, claro está.

La sección empieza igual que el inicio de la obra, con el gesto convulsivo por parte de la orquesta, excepto maderas y arpas que siguen desarrollando los anillos anteriores (cosa que obviamente no ocurrió al principio de la obra). El gesto convulsivo está compuesto por los mismos elementos que entonces: rápidas escalas ascendentes, descendentes y alguna nota tenida para reforzar el gesto. Si analizamos detenidamente el gesto podremos observar cómo está construido:



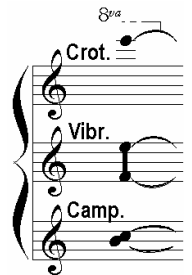
Por una parte tenemos los diseños escalísticos (Vn., Vc. y Cb. (sonidos reales)). Éstos son fragmentos de escalas diatónicas sencillas, siempre por grados conjuntos.

Las notas reflejadas son los puntos de partida de cada una de estas escalas, la línea indica la dirección de la escala. Por otra parte, las notas tenidas en las violas buscan la agrupación disonante.

Si comparamos este gesto con el de la primera sección observaremos que las escalas ahora son distintas, pero que la armonía que presentan las violas es exactamente la misma.

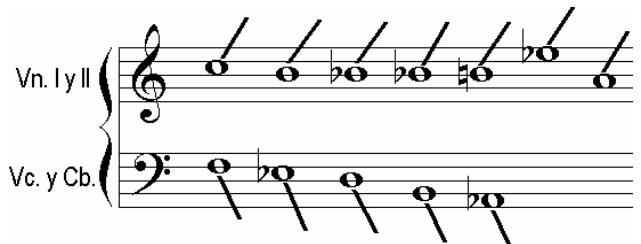


El gesto se culmina con un contundente acorde en percusión y metales (C.29), formado por un cluster idéntico al de la primera sección excepto en las notas del timbal (*figura izq.*). Este acorde cierre dejará una resonancia sostenida por los crótalos, vibráfono y campanas (*der.*) muy similar al de la primera sección.



Bajo este estruendo convulsivo, también ahora el órgano continúa respirando imperceptible.

Tras seis segundos (igual que en el inicio de la pieza) vuelve el gesto convulsivo de la orquesta, ahora compuesto sin notas tenidas, ya que las violas serán reservadas para el siguiente gesto (C.30) (*figura derecha*)



También en esta segunda ocasión, a este gesto se le sumará otro: la repetición rítmica basada en un cluster (*figura izq.*). Protagonizada fundamentalmente por el metal. El despliegue en este gesto es idéntico a su correspondiente del principio.

3ª Sección / 2ª subsección:

Cesan las convulsiones orquestales y se impone un ambiente de calma, solo roto por los fortísimos toques espaciados de la percusión en bloque, que se escuchan como en un primer estrato musical, como "al frente", y dejan ver tras de sí un nuevo elemento en las violas que se mantiene detrás, en pianísimo, como "melodías deambulantes" en la lejanía, como un presagio de desolación, y que provoca que casi uno desee que cesen las molestas intromisiones de la percusión para poder escuchar plácidamente el atractivo segundo plano.

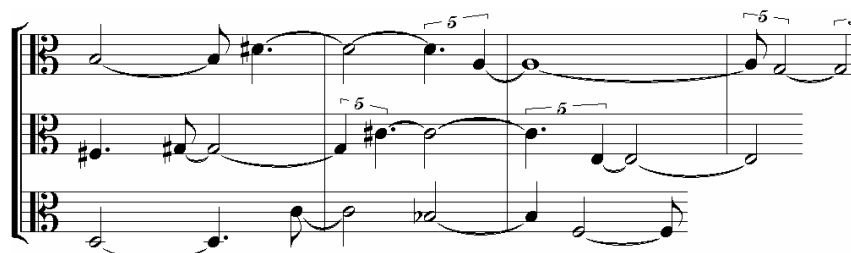
Este contraste de dinámicas (FFF - PP), de profundidades (cercano - en la lejanía), de caracteres (agresivo - totalmente calmado) es un claro reflejo de la maestría creadora de Halffter.

La percusión (vibráfonos, xilófonos y campanas) suman armónicamente el siguiente agregado:



Por otro lado, el elemento lejano protagonizado por las violas consta de tres líneas melódicas independientes, de valores largos, compaseadas para controlar las simultaneidades.

Si observamos siguiendo detenidamente cada una de estas melodías, advertiremos que están construidas fundamentalmente en base a un fragmento melódico que se repite como un *obstinato*. Este fragmento rítmico-melódico, al no ser de la misma dimensión en cada una de las tres voces, provocará que las simultaneidades entre éstas vayan cambiando en cada ocasión que se repiten. Así, el fragmento de la primera voz es de cuatro compases, el de la segunda de tres compases y medio, y el de la tercera de tres compases.



En la repetición de estos fragmentos se dan algunas ligeras mutaciones rítmicas, y solo al final (C. 40) las alturas dejan de respetarse rigurosamente. Existe una clara intención de que no coincida la emisión de ninguna nota de modo simultáneo entre las tres voces. También es interesante la utilización de los *crescendos* para que sobresalgan notas durante el discurso regularmente.

3ª Sección / 3ª subsección:

De repente nos vuelve a aturdir el gesto convulsivo de la orquesta (igual que en la primera sección), quizá ahora con el aspecto más contundente y fuerte de entre todas las expuestas (*figura der.*).

Una vez extinguido el gesto brutal, se escucha, acompañado solo por las "melodías deambulantes" en las violas, el leve sonido del órgano, que ahora, sorprendentemente, empieza un "*poco a poco crescendo hasta máximo FFFF posible*" como revelándose ante los continuos ataques brutales de la orquesta.

Como respuesta al esfuerzo del órgano por revelarse, un último gesto brutal, ahora compaseado, colmará la orquesta.

La cuerda continúa desplegando las escalas rápidas habituales. Los metales realizan diseños ascendentes en los instrumentos agudos, y descendentes en los graves, simulando las escalas de la cuerda, más o menos rápidos según el instrumento. Y las maderas, desplegarán un acorde tenido, que no es otro que exactamente el mismo acorde de doce notas que sustenta el órgano desde el principio del movimiento (a excepción de las flautas) (C. 43).



Ante esta última respuesta de la orquesta, el sonido del órgano, tras este último esfuerzo por revelarse, acabará por sucumbir ante tanta brutalidad, apagándose irremediablemente su voz. Así acaba esta primera parte.

SEGUNDA PARTE:

La segunda parte, con la desaparición del órgano, se sustenta en un continuo *crescendo*, una continua acumulación de elementos hasta llegar al *tutti* orquestal en el clímax fortísimo. Esta sección se desarrolla en un discurso continuo, sin fragmentaciones ni subdivisiones demasiado claras.

Discurso lineal:

(Compás 44)

La segunda parte empieza con el último aliento de la voz del órgano. Aliento, no en la voz del propio órgano, ya fenecido, sino en el hálito de las maderas que antes sostenían el mismo acorde. De hecho, el propio Halffter apoya esta metáfora del "último aliento" al pedir a éstos instrumentistas "Aguantar el sonido tan largo como posible durante una respiración, pero sin volver a atacar. Diminuendo al niente" ...como muriendo.

Acompañan al último aliento un breve pasaje formado por los fortísimos toques espaciados a base de repeticiones rítmicas en la percusión en bloque (claves y wood-blocks), como una afirmación del triunfo de la fuerza orquestal frente al perseverante órgano.

Por otro lado sigue sonando y cogiendo cada vez más cuerpo, el tapiz de "melodías deambulantes", como en la lejanía, en la profundidad, ahora en las violas y cellos, y sonando más desolado que nunca.

Con la ausencia del órgano, este elemento toma ahora el protagonismo de la obra, que de aquí al final va a realizar un *crescendo* lineal continuo a base de ir recargando, engrosando, haciendo cada vez más denso, con

mayor participación instrumental, este elemento de líneas deambulantes, que formarán una macroestructura micropolifónica a base de la superposición de líneas. Como si la desolación se fuera apoderando poco a poco de toda la orquesta.

En esta continua densificación del elemento, irán surgiendo también otros elementos que se superpongan al discurso, pero siempre en modo pasajero y para acabar siendo engullidos por la masa de líneas deambulantes en continua expansión.

Recordemos, éste gesto se inició en la segunda subsección de la tercera sección de la parte anterior, a modo de presagio, en las violas. Justo al inicio de la segunda parte se le unen a este elemento los cellos.

Al igual que las violas anteriormente, los cellos también adoptan, para desarrollar el pasaje, el sistema de repetición obstinada de un pequeño fragmento rítmico-melódico. Así, las tres voces de los cellos repetirán los siguientes fragmentos, que se mantendrán hasta el compás 71 aproximadamente:



Obsérvese la tesitura que emplea para los cellos, por encima de las violas.

Igual que en las violas, los fragmentos empleados son de distintas dimensiones, lo que provoca que las simultaneidades entre las voces cambien en cada repetición, lo que hace que el aspecto armónico esté en continua renovación, y más si añadimos que las violas, como es natural, también ahora continúan repitiendo obstinadamente sus respectivos fragmentos. Hay que observar, en el empleo de estos fragmentos obstinados, que sufren ligeras mutaciones rítmicas, para ir ajustando, acomodando los valores al compás, pero melódicamente se mantienen estrictos, como una especie de "isomelos".

Por otro lado, tanto en violas como en cellos, el empleo de los *crescendos* de ida y vuelta pone de relieve ciertas notas que se asoman, destacan y vuelven a desaparecer durante el discurso. Estas dinámicas, hay que observar, que no siempre se sitúan sobre las mismas notas del fragmento a repetir, lo que dará aun más variedad, provocando que cada vez se asomen distintas notas del pasaje, dependiendo de dónde se sitúen dichos *crescendos*.

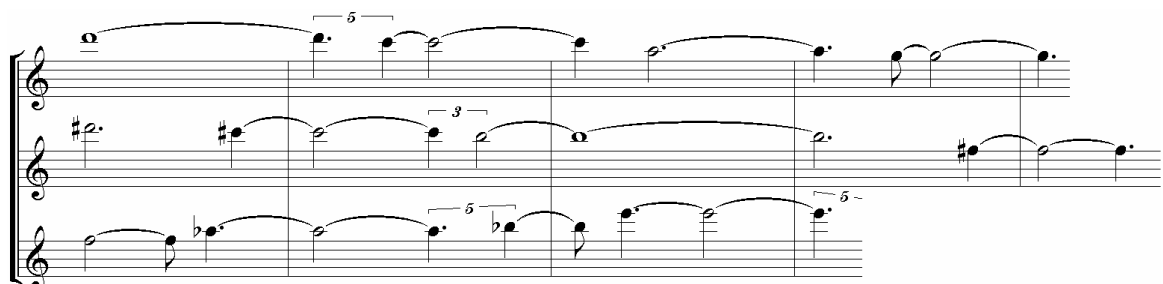
Todo ello refleja el dominio técnico de Halffter, para que con, realmente, poco material y repetido, éste parezca siempre nuevo.

En definitiva, dada la constante repetición de los fragmentos rítmico-melódicos, esto podría entenderse como una gran sección de anillos desarrollada, escrita en cada una de sus repeticiones y llevada a la escritura compaseada. El resultado sería muy aproximado, quizá no tan exacto en el control del Tempo, las simultaneidades y las dinámicas, pero muy aproximado.

(Compás 56)

Ya en el compás 56 se añaden de golpe engrosando el elemento de "melodías deambulantes", los violines II, flautas, oboes y clarinetes.

Los violines II continúan con el mismo sistema que violas y cellos. Los fragmentos rítmico-melódicos utilizados son los siguientes, y se mantendrá su repetición hasta el compás 85:



Todo lo anteriormente dicho también es aplicable ahora para los violines II.

Por el contrario, oboes y clarinetes adoptarán un sistema de cánones, partiendo de una melodía más extensa que en el caso de la cuerda:

La melodía utilizada por oboes y clarinetes es la misma, solo que transportada a un intervalo de cuarta justa. Lo que provoca que ambos grupos instrumentales caminen en un paralelo riguroso el uno con el otro durante todo el discurso.

Las entradas de las cuatro voces de cada grupo instrumental se realizan en cánones al unísono y siempre a tres tiempos de distancia con respecto a la anterior.

Este mismo canon, una vez finalizado, se repite de manera literal en ambos grupos hasta tres veces, hasta el compás 81 aproximadamente, donde se abandona el canon.

Por otro lado, el grupo de flautas empezará sin ningún sistema establecido, ni cánones, ni fragmentos en *obstinato*, únicamente realizando, hasta el compás 68, notas tenidas con *crescendos* exagerados. Esta figuración, viene a desempeñar el papel de los *crescendos* de ida y vuelta que realizaban anteriormente las violas y cellos, y que servían para poner de relieve ciertas notas que se asoman, destacan y vuelven a desaparecer durante el discurso. Con la incorporación de las flautas, así se refuerza este detalle. De hecho, y esto es lo más sorprendente, si nos fijamos bien, las notas que realizan las flautas no son caprichosas, si no que no son otras que las notas en las que los violines II, recién entrados, realizan este tipo de *crescendos* de ida y vuelta. Obsérvese en el siguiente extracto la correspondencia entre las notas de las flautas y las notas marcadas de los violines II:

Coincidiendo con la integración de flautas, oboes, clarinetes y violines II al elemento, otro gesto, totalmente independiente hace aparición (C. 56).

Se trata de un gesto compuesto por anillos, en el que intervienen fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba y contrabajos.

Contrasta con el elemento anterior por su brutalidad, provocando que las "melodías deambulantes" vuelvan a quedar como en la lejanía, como ocurrió en su origen, con la percusión. Seguramente sea éste el motivo de porqué Halffter engrosó el elemento tan repentinamente, sin dosificar. Seguramente para compensar a nivel dinámico con éste gesto brutal, que de no haber actuado así, hubiera engullido por completo las "melodías deambulantes". Otro ejemplo más de la astucia orquestadora de Halffter.

El grupo de instrumentos que compone el nuevo gesto entra en tres entradas.

En la primera de ellas entran los fagotes y trompas con anillos en los que realizan fragmentos de escalas descendentes por grados conjuntos, en los fagotes, y ascendentes en las trompas.

En la segunda entrada, hacen aparición las trompetas que realizan unos anillos de las mismas características que los de las trompas, con una tesitura un poco más aguda.

Y en la tercera entrada, aparecen los trombones y la tuba, con un diseño algo más simple de notas tenidas, que armónicamente parte de un la en unísono para ir abriéndose descendentemente a un cluster.



A la vez que trombones y tuba entran los contrabajos también con fragmentos de escalas, esta vez algo más lentas, descendentes, y con trémolos.

La suma armónica de todos estos anillos da un cluster en movimiento, en el que más importante incluso que las propias notas, es el gesto dinámico de *crescendos* exagerados que aparece en todos los anillos, y que le imprime al gesto el carácter desgarrado y brutal.

(Compás 61)

En el compás 61 cesa en seco el gesto descrito, y en una cuarta entrada hace aparición la percusión en bloque, realizando un nuevo pasaje de aleatoriedad controlada con golpes fortísimo de repetición rítmica, en tom-toms, tambores, congas y timbaletas, el grupo más contundente de todos los utilizados en la percusión hasta ahora. En un plano sonoro más alejado, continúa sonando la masa de "melodías deambulantes".

(Compás 68)

Mientras todavía la percusión sigue desarrollando su pasaje, se incorporan a la masa de "melodías deambulantes" los violines I, contrabajos y fagotes.

Los violines I adoptan para el pasaje la estrategia del fragmento rítmico-melódico repetido en *obstinato*, igual que en violas, violines II y cellos. Esta repetición se mantendrá hasta el compás 85.

En cambio, fagotes y contrabajos adoptan la estrategia de los cánones para este pasaje.

Los contrabajos desarrollarán un canon a cuatro voces sobre una melodía muy extensa, que llegará hasta el compás 85 (*figura der.*)

Como se aprecia, la melodía tiende a ir hacia el grave, para provocar una progresiva apertura en el registro de la orquesta.

También los fagotes realizarán un canon a cuatro voces, pero sobre una melodía no tan extensa (como oboes y clarinetes), que tendrá que repetirse dos veces hasta el compás 83. De hecho, ésta melodía es la misma utilizada por oboes y clarinetes pero transportada hasta el Sol².

Fagotes

Por otro lado, también a partir del compás 68, las flautas, que ya estaban incorporadas al elemento, dejan ahora de apoyar a los violines II con sus *crescendos*, y empiezan a desarrollar independientemente su parte, adoptando el mismo sistema que oboes, clarinetes y fagotes. Esto es, mediante un canon a cuatro voces, con entradas a dos tiempos de distancia, y utilizando la misma melodía base que todos ellos, pero transportada ahora hasta el La⁴. Esto, se repetirá dos veces hasta el compás 83.

Flautas

(Compás 71)

Los cellos ahora cambian de estrategia. Abandonan la repetición obstinada del fragmento melódico para desarrollar un canon a tres voces. Este cambio de estrategia se hacía totalmente imprescindible debido a la tesitura que estaban realizando desde el principio de su incorporación al elemento, una tesitura muy aguda, por encima de las violas. Este cambio ayudará a situarlos en su tesitura habitual, más grave, y rellenando el hueco natural entre violas y contrabajos.

La melodía posee las mismas características que la utilizada en los contrabajos. Extensa, que nos llevará hasta el compás 85, y tendiendo progresivamente hacia el grave, para contribuir a esa apertura del registro orquestal iniciada por los contrabajos.

(Compás 73)

Tptas. Irrumpen las trompas y trompetas en forma de un acorde cluster (*figura izq.*), con *crescendo* exagerado. Este gesto se integra muy bien en el conjunto, y suena como una de esas notas que se asomaba y volvía a desaparecer, solo que ahora es necesario que se haga con este peso instrumental debido a la enorme masa orquestal de la que tiene que sobresalir.

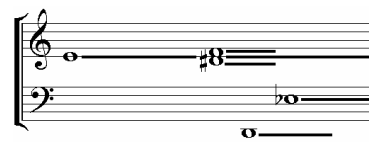
Tpas.

(Compás 74)

Tras este primer atrevimiento de trompetas y trompas, los metales empezarán a intervenir en el discurso, agregándose al elemento de "melodías deambulantes" que ya asola por completo la orquesta (excepto percusión).

Son primero los trombones quienes, en unísono, hacen que por unos instantes (compases 74 y 75) se imponga en la sonoridad orquestal la nota Mi³. ¿Porqué un Mi? Quizá por guardar una relación con el *crescendo* de ida y

vuelta de los violines I 5-6, como hicieron antes las flautas. Posteriormente este gesto es apoyado por las trompas (del compás 75 al 77), también insistiendo sobre el mismo Mi de los trombones, algunas con *bouché*, y es en ese momento cuando los trombones se independizan del unísono para buscar la disonancia. También la tuba se incorpora al final (compás 77) a este pequeño gesto de notas que sobresalen y vuelven a esconderse. Recuerda este gesto bastante al de las flautas, en el compás 56.



Mientras tanto, las trompetas, en el compás 75, empiezan a desarrollar sus melodías "deambulantes" en forma de canon, muy similar a como lo hicieron las maderas, incluso utilizando esa misma melodía, en el mismo "tono" en el que la expusieron los clarinetes, pero ampliada unos compases más para llegar hasta el compás 87.

Trompetas

Las trompas se suman a las "melodías deambulantes" en el compás 77, realizando también un canon a seis voces, con entradas a dos tiempos de distancia, partiendo de una melodía inspirada en la de las trompetas, muy variada, y transportada hasta el Mi 3.

Trompas

Las trompas realizan el canon con normalidad hasta llegar al Fa# del octavo compás, donde la imitación ya carece de importancia y se vuelve menos estricta. De hecho, incluso existe un error de escritura en el penúltimo compás, donde falta medio tiempo.

También por último, en el compás 78, los trombones se suman a las melodías, realizando un canon a cuatro voces, con entradas a dos tiempos de distancia. Ahora la melodía se inspira en la de las trompas, bastante fiel, partiendo de la misma altura Mi 3, pero por movimiento contrario.

Trombones

El único instrumento que sigue independiente, sin realizar cánones ni *obstinatos* melódicos, es la tuba, que aparece esporádicamente para realizar notas largas con *crescendos* de ida y vuelta, hasta que en el compás 85 hace un intento de sumarse a las líneas de los trombones.

Como hemos visto, en un pasaje tan extenso y de características tan densas como el descrito, se hace del todo necesario tirar de este tipo de recursos "fáciles" a base de cánones, *obstinatos*, inversiones..., para, con poco material, poder servir al conjunto orquestal en pleno, con un total de hasta ¡48 voces totalmente independientes!. Ello no ha de entenderse peyorativamente, si no que, al contrario, pone de manifiesto la economía, la inteligencia y la perspicacia de Halffter a la hora de orquestrar y ahorrar recursos.

Por otro lado, a partir del compás 74, aquellos instrumentos que realizaban *obstinatos* melódicos, sobre todo violines I y II, y violas, empiezan a estirar las duraciones de sus notas, como ensanchando sus melodías con cada vez valores más largos.

En este momento, con la incorporación definitiva y en pleno de los metales, ya todo apunta hacia un clímax, que llegará en el compás 84.

(Compras 84)

A partir de este momento, la textura de "melodías deambulantes" en la que participa ya toda la orquesta, irá mutando por bloques instrumentales hacia una textura menos estática, más inquieta y excitada, de movimientos mucho más rápidos y convulsivos, y ahora sin ningún tipo de patrón melódico en *obstinato* ni canónico.

El primer grupo instrumental en mutar es el viento-madera, que abre con una rápida escala ascendente (flautas, oboes, clarinetes) y descendente (fagotes), de dinámica fuerte. Esta escala podría ser entendida como un residuo que recuerda las convulsiones orquestales de la primera sección, en las que predominaba este tipo de gesto en escalas.

Tras esta apertura, se pasa súbito a una dinámica en **PP** en la que desarrollar fragmentos de escalas, rápidos, de distintas dimensiones, espaciados mediante cortos silencios, siempre ascendentes, y cada vez tendientes más hacia el registro agudo.

Esto culminará en una sección de anillos, súbito ahora en **FFF**, compuestos todos ellos por repeticiones rítmicas.

El segundo grupo instrumental en mutar son las cuerdas. Abandonan las "melodías deambulantes" para, dos compases más tarde que la madera, en el compás 86 (marca 2), empezar a desarrollar algo similar a éstas.

En **PP** desarrollan fragmentos de escalas, rápidos, de distintas dimensiones, espaciados mediante cortos silencios, ascendentes en violines y violas, cada vez tendientes más hacia el registro agudo, y descendentes en cellos y contrabajos, cada vez tendientes más hacia el registro grave.

Esto también culminará en una sección de anillos, en **FFF** súbito, compuestos todos ellos por repeticiones rítmicas.

Los metales son los últimos en incorporarse a esta mutación. Lo hacen en la marca 3, y de un modo muy similar al de maderas y cuerda.

Desarrollan fragmentos de escalas de distintas dimensiones, espaciados mediante cortos silencios, y con una dinámica de **P** a **F** en *crescendo*. Los fragmentos son rápidos y ascendentes en trompetas y trompas, cada vez tendientes más hacia el registro agudo, y algo más lentos y descendentes en trombones y tuba, cada vez tendientes más hacia el registro grave.

Esto también culminará en una sección de anillos, en **FFF** súbito, compuestos todos ellos por repeticiones rítmicas.

Y por último, en la marca 4, entrará el último grupo instrumental que falta, la percusión. Cuatro timbales y bombo, realizando un pasaje muy similar a todos los que han protagonizado. La percusión en bloque, con dinámica **FFFF**, a base de diseños en repeticiones rítmicas, espaciados por calderones cronometrados.

También la percusión culminará en anillos, cuyos contenidos siguen guardando el mismo aspecto. El agregado armónico de los timbales se aprecia en la figura derecha.



En la página 51 del manuscrito de Cristóbal Halffter (figura der.) escribe, para la percusión algo que no logra a ser comprensible. Desdobra los pentagramas, abriendo un pentagrama nuevo para cada

percusionista, en el que escribe el nombre de nuevos instrumentos (GRAN CASSA, PLATO SUSP., PLATO SUSP., TAM-TAM, TAM-TAM), como si pretendieran formar parte del *set* de cada percusionista, pero no escribe ni una sola nota para ninguno de estos nuevos instrumentos. Podría pensarse que los nombres de estos instrumentos sirvieran como anticipación de los que los percusionistas utilizarán posteriormente, pero, a excepción del percusionista 1º, que si utilizará la GRAN CASSA, ninguno de los demás utilizará hasta el final de la obra ninguno de estos nuevos instrumentos propuestos, ni los platos suspendidos ni los tam-tams. Es extraño, quizá Halffter llevaba en mente utilizarlos, escribió sus nombres, pero después desechó la idea, y ahí permanecieron en el manuscrito, sin ser borrados.

De la marca 4 hasta el compás 88 el mismo autor exige "El director esperará a obtener el máximo **FFFF** posible, y antes de que decaiga esa tensión, es decir, durante ese **FFFF**, marcará el compás 88"

(Compás 88)

En el compás 88, un súbito corte incrementa la tensión. Toda la orquesta, a excepción de la percusión, calla. Mientras, la percusión sola sigue realizando los anillos anteriores. Esta pausa dura de 5 a 8 segundos, y es percibida, a pesar de la percusión, como la "calma" que precede a la tormenta final.

(Compás 89)

Un súbito fortísimo irrumpe en el tutti orquestal. Durante los dos primeros compases (89-90) la orquesta al completo –excepto contrabajos– sustenta en unísonos reales una disonancia de 2ª menor entre La y Sol #, con configuraciones rítmicas distintas para evitar en lo posible las simultaneidades.



En la marca 5 (compás 90) cesarán en seco los anillos de la percusión. Y en el compás 91, maderas y cuerda empezarán a desarrollar de nuevo las "melodías deambulantes", una macroestructura micropolifónica de melodías superpuestas, desarrolladas mediante cánones en los distintos grupos instrumentales.

(Compás 91)

Todos los cánones empiezan simultáneamente en todos los grupos instrumentales, y se mantendrán hasta el final de la obra. Empezaremos a describirlos desde las flautas hasta los contrabajos.

Las flautas utilizan la misma melodía que se utilizó en la sección de cánones anterior, allá por el compás 56. Los cánones son, como antes, a distancia de dos tiempos, al unísono, y a 4 voces.

Flautas

Los oboes también utilizarán la misma melodía, en las mismas condiciones, pero transportada hasta un Fa.

Oboes

Se aprecia, sin embargo, una mutación con respecto a la de las flautas. En el punto indicado en la figura superior la melodía va a un Sol, cuando debería seguir con un Mi b, seguramente motivado por la tesitura del oboe. Y, a la hora de realizar los cánones, el último Si, que debería ser bemol de hacerse estrictamente la transposición, el 1º oboe lo tiene natural, mientras que el 2º lo presenta bemol.

Esto que en principio pueda parecer un despiste entre tanta masa de líneas independientes, no lo es. Ya que, como veremos en el resto de grupos instrumentales, estas licencias del canon se aplican en los compases finales con el único motivo de buscar los choques más disonantes para el acorde final, que de seguir con el canon estrictamente no se producirían.

Los clarinetes también utilizan la misma melodía para los cánones, en las mismas condiciones, pero transportada hasta un La.

Clarinetes

The image shows two staves of musical notation for Clarinetes. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and a 'mutación' label pointing to a specific note. The bottom staff is in bass clef and shows the same melodic line transposed down, also with triplet markings.

En los clarinetes también se aprecia una mutación. En el punto señalado en la figura superior la melodía va a un a un Mi b, cuando debería seguir con un Sol.

Acordémonos de la mutación anterior de los oboes: "a un Sol, cuando debería seguir con un Mi b". Curiosamente, en este punto ha permutado las voces de clarinetes y oboes muy inteligentemente para favorecer las tesituras de ambos, teniendo en cuenta que los oboes son mucho menos potentes que los clarinetes en la tesitura sobre-aguda.

También los fagotes la utilizan, en las mismas condiciones, pero ahora se toma la melodía por movimiento contrario, y transportada hasta un Re.

Fagotes

The image shows two staves of musical notation for Fagotes. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with triplet markings and a 'mutación' label. The bottom staff is in bass clef and shows the same melodic line transposed down, also with triplet markings.

Y también con una mutación al Si b cuando debería ser un Fa, seguramente por la tesitura.

Los violines I interpretan su canon al unísono con las flautas.

Violines I

The image shows two staves of musical notation for Violines I. Both staves are in treble clef and contain the same melodic line with triplet markings, indicating they play in unison.

Y los violines II lo hacen con los oboes, pero sin la mutación que éstos sufrían.

Violines II

The image shows two staves of musical notation for Violines II. Both staves are in treble clef and contain the same melodic line with triplet markings, indicating they play in unison with the oboes.

Las violas, por el contrario, se sitúan a una altura que ningún otro instrumento utiliza, transportándola hasta un Do.

Violas

The musical notation for the Violas part is written in bass clef. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes with triplets and quintuplets. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and includes some chordal textures.

Los cellos, al igual que los fagotes, utilizan la misma melodía por movimiento contrario, pero transportada hasta un Sol.

Cellos

The musical notation for the Cellos part is written in bass clef. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes with triplets and quintuplets. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and includes some chordal textures.

También los contrabajos la utilizarán por movimiento contrario, al unísono real con los fagotes, transportada a un Re.

Contrabajos

The musical notation for the Contrabajos part is written in bass clef. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes with triplets and quintuplets. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and includes some chordal textures. A specific note is labeled "mutación".

Los contrabajos presentan una mutación a un Mi b cuando debería ser un Fa, con toda seguridad para buscar más gravedad en el final de la línea.

Así pues, estos cánones en los diferentes grupos instrumentales, que como hemos dicho, caminarán en paralelo hasta el final de la pieza, están dispuestos, en su punto de partida, sobre un claro acorde por cuartas.

A diagram showing a four-part chord structure in a grand staff (treble and bass clefs). The notes are arranged in a quartal structure, with the bass clef notes being lower than the treble clef notes, illustrating the "acorde por cuartas" mentioned in the text.

Como hemos visto, fagotes, cellos y contrabajos utilizan la melodía por movimiento contrario, con el motivo de aprovechar la tendencia hacia el agudo del movimiento directo (flautas, oboes, clarinetes, violines y violas), y la tendencia hacia el grave de la inversión (fagotes, cellos y contrabajos), y así con esto abrir gradualmente el registro de la orquesta.

También, como ya hemos citado, en los últimos compases de los cánones de todos los grupos instrumentales, las imitaciones se vuelven más libres, para buscar los choques disonánticos.

Por otra parte, los metales seguirán, durante 5 compases –hasta el 93-, haciendo hincapié en la disonancia de partida entre La y Sol #.

A partir del compás 94 las trompas empiezan a desarrollar un canon doble, que empieza en las trompas 5-6, y que se imitará en este orden, a un compás de distancia y al unísono hasta el final, en las trompas 3-4 y 1-2.

The musical notation for the Trompas part is written in treble clef. It consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes with triplets and quintuplets. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and includes some chordal textures.

Por su parte, las trompetas y los trombones, partiendo de la disonancia inicial La – Sol #, desarrollarán líneas totalmente independientes en cada instrumentista, no canónicas, en las que lo más importante es el sustento de una sonoridad disonante con continuos choques, y la direccionalidad de éstas. Así, en las trompetas la direccionalidad será ascendente, mientras que en los trombones descendente.

Trompetas

Trombones

También la tuba se incorporará en el compás 96 para realizar una línea melódica descendente.

Podríamos resumir toda esta sección, desde el compás 89, como un proceso de expansión orquestal en el que las líneas, con sus sentidos ascendente y descendente, van abriendo gradualmente el registro de la orquesta, partiendo de la disonancia La – Sol # hasta llegar a un acorde amplísimo.

Justo en el compás de resolución de éste proceso (100), entra la percusión con redobles en tres timbales y dos bombos, para apoyar el *crescendo* hasta *FFFF* en el violento gesto final, que culminará con una figura rápida y contundente de tres golpes secos en la percusión, “sin resonancia”.

Y sorprendentemente, cuando cesa el estruendo final, cuando la orquesta se da por satisfecha y calla, nos damos cuenta que el órgano, con su inicial agregado de doce notas y su sonoridad “apenas audible” en *PPPPP*, ha vuelto a aparecer, de hecho está ahí desde el compás del *crescendo* final, y se mantendrá ahí imperturbable durante 8~10 segundos para recordarnos que nada, ni la más absoluta brutalidad de la orquesta es capaz de hacerlo callar.

Percepción: La Metáfora auditiva Capítulo 3

Aunque Halffter considera su música como un lenguaje abstracto, desde el principio, el poder sugestivo de la obra conmociona por su fuerza expresiva. Resulta necesario aclarar este fenómeno.

Lo primero es el lenguaje utilizado. Sangre nos lleva a una especie de tremendismo, a una alucinación violenta, en la línea del mejor expresionismo. Sangre es como un *crescendo* en el que la orquesta nos lleva hacia una violencia extrema con brutalidad paroxística.

Esto es debido en parte, a que el claro perfil que presentan cada uno de los gestos utilizados en la obra, alcanzan, mediante una sugestión intencionada, un "rol", un sello, llegando a adquirir nivel de personajes de una representación teatral que toma cuerpo ante nuestros atónitos ojos (oídos).

El destino del poeta, que murió asesinado, determina de manera decisiva la división de esta obra y el contenido de su estructura musical que –según el autor- representa, en su continuo *crescendo*, "la intensificación de la violencia en la forma de morir".

Así pues, el estruendo orquestal, en forma de convulsiones, la agresiva repetición rítmica, los obstinados anillos... provocado de manera especial por las tremendas explosiones de la percusión y el metal, que asumen claros valores onomatopéyicos (golpes de percusión como disparos de fusil), representan la brutalidad, la violencia... (el fascismo).

Por el contrario, como en tantas otras obras de Halffter, la línea tenida representa al hombre solo frente al caos del universo. La línea inmutable del órgano encarna, pues, la figura del poeta. La voz suave (en *PPPPP*), pero constante, imperturbable, a la vez que molesta, irritante, denunciadora, acusadora...

Toda la obra se mostrará como una constante lucha entre estos dos elementos, el acorde pianísimo frente al brutal *tutti* orquestal fortísimo. El poeta frente a la barbarie. El compositor lo explica: "Toda la Elegía es una lucha en contra de este acorde y el acorde gana".

También el hecho de que el órgano llegue a desaparecer totalmente en un punto determinado del discurso musical, puede hacer pensar en la muerte del poeta. Por un instante la voz del poeta es acallada por la brutalidad.

Por otro lado, como un personaje más, las "melodías deambulantes", lejanas, como perdidas, como resonancias fantasmagóricas, trenzadas en un tapiz de desolación, que poco a poco se irá engrosando hasta alcanzar la participación del *tutti* orquestal en el clímax, representan la Muerte.

Incluso por un momento [31 a 43], el poeta (órgano) y la Muerte (melodías deambulantes) están ambos presentes en la partitura, se encuentran, tal y como describe Machado en su poesía:

*Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.*

....

*Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!"*

Y por último, el silencio, cargado de significado. Representa la sensación de angustiada impotencia ante lo que está ocurriendo, ante la brutalidad (muchas veces interrumpido por su estruendo), como una pregunta flotando tensa en el aire.

La paradoja final: Halffter concluirá la obra con un guiño final, que afirma contundentemente el sentido y resume el contenido ideológico de la pieza (no solo de este movimiento, si no del conjunto de la obra): Cuando los estruendos se han apoderado de la orquesta y la brutalidad por fin silenció al poeta, su voz resurge para atormentar al bárbaro y dar respuesta a esa pregunta tensa que había quedado flotando en el aire...

El propio Cristóbal lo aclara: "...el sentido de esa música es justamente eso: podrán matar a un poeta, pero nunca su poesía. Durante los diez minutos de la Elegía suena un acorde de órgano: aunque *pianísimo*, llega a molestar. La orquesta con toda la potencia de la percusión, los trombones, el estruendo del *tutti*, se aplica sistemáticamente en destruir el acorde, que sigue constante. Llega el fortísimo final que se mantiene y poco

después se extingue. Parece que la obra ha terminado, pero el órgano aun sigue sonando... Y es que nadie puede matar la voz del poeta".

Es así, de manera magistral como Halffter llega a hacernos percibir todo aquello que quiere expresar.

Conclusiones..... Capítulo 4

Gesto

En cuanto a la "escritura de notas", la música de Halffter no es aquí una música muy "elaborada", que veamos que se construya nota a nota, sino que para ciertos procedimientos se escogen soluciones muy sencillas, muy básicas (escalas diatónicas, cromáticas, agregados de 12 notas...), pero de grandes resultados. Prima el efecto del gesto por encima del efecto de las notas. A la hora de componer, Halffter sabe que quiere determinado gesto en determinado momento de la obra, pero su contenido no es esencialmente importante, lo importante es el gesto en sí, así que tira de soluciones rápidas y fáciles, sabiendo que combinadas de cierto modo el efecto del gesto va a quedar como él espera, sin reparar en si aquí va una nota mas o menos, o si allí va una nota u otra, alterada o sin alterar. La escritura de Halffter parece que ese nivel de detalle no lo tenga en cuenta. Por ejemplo, los anillos, se desarrollan a través de diseños individuales muy sencillos, nunca en forma de complicados arabescos impredecibles, ¿para qué? si el efecto gestual va a ser el mismo..., todo lo contrario. Para Halffter, el gesto es un recipiente que hay que rellenar, ¿con qué?, no es lo más importante. Incluso en algún pasaje se podría percibir una cierta dejadez, un cierto automatismo a la hora de "rellenar compases con notas", notas a las que, por otro lado, y de manera muy inteligente, solo se les da la importancia que realmente tienen, que en ocasiones es muy poca, siendo únicamente el gesto de éstas lo importante, no su contenido.

Orquestación

Prima, para los instrumentos, una escritura sencilla, pero muy efectiva. Escribe para cada instrumento con la mínima complejidad necesaria, decantándose por una sencillez interpretativa que no compromete al instrumentista en exceso (lo cual es muy positivo porque agiliza el montaje de la obra y ahorra horas de ensayo), pero obteniendo resultados sonoros en conjunto muy complejos y elaborados. En cuestión de orquestación, observando detenidamente los detalles de su partitura, nos asombra la destreza con la que instrumenta, haciendo que parezca que la orquestación sea una tarea fácil, todo parece obvio en su orquestación, siempre da con la solución correcta, con la más práctica y genial, pero con una naturalidad y una sencillez pasmosa en sus soluciones. Lo que demuestra que es un gran conocedor del instrumento orquestal.

En definitiva, todo está tratado con una gran inteligencia, con economía, adoptando soluciones sencillas para grandes retos, y obteniendo gran efectividad.

Idea, Expresividad

Pero ante todo, la cualidad más importante de la música de Halffter reside en su gran creatividad, en la concepción de muy buenas ideas sobre las que trabajar musicalmente. Esta obra es un buen ejemplo de ello. Pone la idea, y lo que de expresivo ésta conlleva, por encima de todo otro parámetro, desarrollando una música muy intuitiva, nada programada, que se somete totalmente al aspecto expresivo, y donde la implicación del autor es total. Todos los parámetros de su música serán un vehículo de las necesidades expresivas. Podríamos afirmar que la idea está incluso por encima de la música.

Héctor Oltra García

Asignatura: Música Contemporánea 4º

Profesor: D. Enrique Sanz-Burquete

Especialidad: Composición 5º

Curso académico 2006-07

Conservatorio Superior de Música de Valencia

Bibliografía

"Elegías a la muerte de tres poetas españoles" Cristóbal Halffter. Universal Edition nº 15 999 © 1976. [Partitura]

"Cristóbal Halffter 3" Radio-sinfonie-orchester Frankfurt conducted by Cristóbal Halffter. Auvidis Montaigne MO 782111 [CD]

"Creatividad e idioma en la música de Cristóbal Halffter" Agustín Charles Soler

http://www.universaledition.com/truman/en_templates/view.php3?f_id=142&spr=en (11-2-2007)

http://www.universaledition.com/bilder/600_wvz_halffter.pdf

"Análisis de la música española del siglo XX" Agustín Charles Soler

Antonio Machado, *La guerra (1936-1937)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937, pp. 25-29. [Epígrafe]

http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca (11-2-2007) [sobre Lorca]