

El intérprete como individuo: *Solo* (2000) de Cristóbal Halffter

Germán Gan Quesada

© Germán Gan Quesada

N.B. El presente texto, cedido por su autor a *Espacio sonoro*, es un epígrafe de su tesis doctoral, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*, publicada por la Universidad de Granada (ISBN 84-338-3508-4). La traducción de las citas se debe al autor.

En la obra de Cristóbal Halffter, la valoración del papel del intérprete se abre paso en el pensamiento halffteriano desde mediados de los años sesenta para instalarse definitivamente en él en la década siguiente; ello se refleja, desde un punto de vista práctico, en la adopción, por un lado, de la práctica del *divisi* generalizado en las composiciones orquestales -con el consiguiente protagonismo de cada línea individual- y, por otro, en el desarrollo de un repertorio de obras concertantes que se abre con *Fibonacci* (1969/70) y continúa hasta nuestros días con el *Concierto para clarinete y orquesta* (2000/01).

En 1977, el compositor señalaba en una entrevista esta nueva consideración de la interpretación en su concepción de la creación musical:

“Pour moi, la musique existe quand on la fait. Il est donc essentiel de laisser à l'interprète le choix de décider ce qui sera le meilleur à l'instant voulu: qu'il puisse accélérer le mouvement s'il sent fléchir l'attention du public ou, à l'inverse, le ralentir s'il perçoit l'attention monter parmi l'assistance.

... À l'interprète revient cette mission privilégiée et prodigieuse de causer cette communion, cette ascension, cette manière de capture du public puis de dépassement qui sont le privilège de l'art véritable. Au compositeur, dès lors, d'offrir à l'exécutant toutes les possibilités voulues et requises pour que ce dernier puisse faire l'œuvre qui n'existe véritablement, j'y insiste, qu'à l'instant de l'interprétation”¹

y, a la hora de explicar de manera concreta la aplicación de esta actitud en el resultado sonoro de la primera de sus *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (n. 32) vinculaba expresamente la presencia de pasajes aleatorios controlados por superposición de *divisi* a una exigencia de responsabilidad de la acción solitaria del intérprete en el seno del grupo orquestal como proyección de la integración social del individuo:

“Diese Idee... ist auch eine Folge verschiedener, fester Ansichten über die Gesellschaft, in der wir leben, und über die Verantwortung, die jeder Einzelne bei seinen eigenen Handlungen trägt, und die dann auf das Ganze wirken”²

¹ Dom Angelico Surchamp, “Entretiens avec Cristóbal Halffter”, *Zodiaque*, 111 (enero 1977), pp. 2-20, pp. 9-10: “A mi juicio, la música existe cuando se la interpreta. Es, pues, esencial dejar al intérprete la capacidad de decidir qué es preferible en cada instante: que pueda acelerar el tempo si ve decaer la atención del público o, por el contrario, retenerlo si la nota crecer en el auditorio [...] Al intérprete corresponde la misión privilegiada y prodigiosa de dar pie a esta comunión, a este ascenso, a esta especie de encantamiento y final superación del público que son el privilegio del verdadero arte. Al compositor le queda ofrecer al músico todas las posibilidades requeridas para que pueda *hacer* esa obra que, en realidad, no existe, insisto, sino en el instante de su interpretación”.

² C. Halffter, “Elegien zum Tode dreier spanischer Dichter”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 16 (1976), pp. 65-69, p. 68: “Esta idea... es también consecuencia de diversas opiniones firmes sobre la sociedad en la que

reconociendo, poco más adelante, la dificultad de conseguir del ejecutante orquestal una respuesta adecuada a esta incitación:

“Es ist eigenartig, wie oft wir in unserem Leben auf Menschen stoßen, die für eine größere Freiheit kämpfen, und die, wenn sie diese erworben haben, nicht wissen, was sie mit ihr anfangen sollen, und sie auf eine Art und Weise verschwenden, wie sie es vorher nie hätten tun können”³

Esta conexión entre colectividad/individualidad y orquesta/intérprete es una idea recurrente en la explicación que Halffter ofrece de su técnica de *divisi* y de la relación entre solista y orquesta en sus obras concertantes⁴ y una visión que comparte, a juicio de la crítica, con otros compositores de su generación, como es el caso de Luis de Pablo⁵; en el caso de nuestro compositor, coadyuva también para la fundamentación estética de esta idea la inspiración en la teoría matemática de conjuntos⁶ y una convicción en el carácter ‘abierto’ de la realización humana que se plasma en la apertura de la sonoridad de la obra merced a la práctica aleatoria y donde resuena la antropología zubiriana:

“La sustantividad humana es un sistema estructural tal que, por su propia estructuración (tanto psíquica como físico-química), está inconcluso en su manera de ser ‘de suyo’, y lo está precisamente para poder ser viable incluso orgánicamente. En su estructuración misma, el hombre es una sustantividad que sólo es viable por ser abierta”⁷

La dicotomía señalada en el párrafo anterior -que, en el fondo, cabe interpretar como una acepción genérica de la idea de contraste, entendida como principio compositivo básico de la música halffteriana- se ha reconocido por la crítica en algunas obras concertantes⁸ -y por el propio compositor en sus declaraciones⁹- hasta alcanzar una representación dramática en obras como *Turbas* (1995/96), en que se opone el bullicio del cortejo procesional de una

vivimos y sobre la responsabilidad que cada cual posee sobre sus propios actos en la medida en que afectan a la totalidad”.

³ *Ibidem*, pp. 68-69: “Es extraño cómo a menudo nos encontramos en nuestra vida con personas que luchan por una mayor libertad y que, cuando la han logrado, no saben qué hacer con ella y la malgastan como si nunca antes hubieran podido hacerlo”.

⁴ José Luis Pérez de Arteaga, “Una entrevista con Cristóbal Halffter”, *Ritmo*, 508 (enero-febrero 1981), pp. 15-22, pp. 16-17.

⁵ Piet De Volder, *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas* (Madrid: SGAE-Fundación Autor, 1998), pp. 64 y 77.

⁶ Pérez de Arteaga, “Una entrevista con Cristóbal Halffter”, *op.cit.*, p. 17.

⁷ Xavier Zubiri, *Sobre el hombre* (Madrid: Alianza Editorial, 1998 [1986]), p. 75; cit. por Antonio Ferraz Fayos, *Zubiri: el realismo radical* (Madrid: Cincel, 1988), p. 171.

⁸ Cfr. Hubert Daschner, *Cristóbal Halffter. Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit* (Saarbrücken: PFAU Verlag, 2000), p. 142, a propósito del *Concierto para violín y orquesta [n. 1]* (1979).

⁹ Así, en referencia al *Concierto para violoncello y orquesta n. 2 ‘No queda más que el silencio’* (1985): “Das Cello ist das Individuum, dessen Bewegungen im Kollektiv, im Orchester, imitiert, kommentiert, vergrößert oder sogar aufgefressen werden” [“El violoncello es un individuo cuyos movimientos se imitan, comentan, amplifican o anulan por la orquesta” (Walter Kläy, “Wenn Denken und Fühlen zusammenkommen”, *Berner Zeitung*, 4.6.1988, p. 17)].

noche de Semana Santa conquense y el recogimiento solitario en el interior de una iglesia¹⁰.

En efecto, en ocasiones la dimensión social del intérprete se adelgaza, especialmente en los últimos años, y se reduce a una valoración exclusiva de la responsabilidad individual frente a la masificación, una actitud de ‘resistencia’ expresada argumentalmente, como veremos, en la elección de Don Quijote como personaje de su única ópera:

“... nuestra sociedad ha tenido siempre un elevado grado de intuición, una sensibilidad exquisita por buscar y encontrar la belleza, por distinguir la excelencia, por la creatividad, por la utopía... y con lo que siempre más me he sentido identificado de las muchas virtudes que posee nuestra España, el significativo valor del individuo como persona única, el ser humano irrepetible y consciente de su dignidad, portador de una sabiduría de siglos, capaz él solo de realizar las más difíciles empresas, aunque éstas sean puras utopías”¹¹

pero que también se encuentra en el trasfondo estético de otras obras, como es el caso de *Solo. Klagelied eines verwundeten Vogels* (2000), una composición para chelo acabada, según testimonia la partitura¹², el 30 de marzo de dicho año y concebida como pieza obligada del I Concurso Internacional Pablo Casals de la Kronberg Akademie alemana; en ella se paraleliza la situación del final de la dictadura política franquista con los riesgos de la globalización económica y cultural en lo que suponen de presión insostenible sobre la realización individual:

“Das Individuum als selbständiges Wesen leidet heute unter einem anderen Druck, der viel stärker ist als jede Diktatur. Und dies nicht nur in unserem südeuropäischen Ländern: Das Fehlen von Idealen frei von jeder ökonomischen Komponente, die Banalität, der Druck der Medien auf die Masse und der Druck der Masse auf das Individuum, das nicht mit der Herde laufen, sondern seinen eigenen Weg gehen will... das alles kommt für mich zum Ausdruck, wenn dieser verwundete Vogel singt und sich dabei einer alten Melodie bedient”¹³

Solo utiliza a modo de homenaje y referencia a la figura de Pau Casals la melodía popular, por él armonizada, ‘El cant dels ocells’, en cuya ‘reelaboración’ el compositor ha “querido buscar un aspecto de queja, antes que de melodía popular”¹⁴, en la línea de otras

¹⁰ Daschner, *Cristóbal Halffter*, op.cit., pp. 79-80.

¹¹ C. Halffter, “La dictadura de la banalidad”, *ABC*, 27.12.2002, p. 3.

¹² Universal Edition UE 31539 (2000).

¹³ C. Halffter, “Solo” (2001) [página web no activa]: “Hoy en día sufre el individuo, como ser autónomo, bajo otra presión, aún más extrema que la de cualquier dictadura. Y no sólo en los países del sur de Europa: la falta de ideales libres de todo elemento económico, la banalidad, la presión de los media sobre la masa y de ésta sobre el individuo que no quiere ‘pertenecer al rebaño’ sino seguir su propio camino... todo esto intento expresar al cantar este pájaro herido usando una antigua melodía”.

¹⁴ C. Halffter, texto de presentación de la partitura.

Otros usos de esta melodía popular pueden observarse en las ‘canciones’ de la *Cançó i dansa n. 8* (1946) y *n. 13* (1972) de Mompou, así como en obras donde el referente a Pau Casals o, en su defecto, al violonchelo como instrumento principal es claro: así, la *Microrapsòdia (A la memòria de Pau Casals)* (1976), para chelo y piano de Montsalvatge (cfr. Xavier Montsalvatge, *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 165) -y posteriormente en su *Madrigal sobre un tema popular catalán* (1991), en sus versiones para soprano, chelo y piano u orquesta de cuerda-, el final del *Concierto para chelo y orquesta* (1974-1976) de Tomás

obras-homenaje de Halffter de la década de los ochenta (*El ser humano muere sólo cuando le olvidan. Página en recuerdo de Arthur Rubinstein*, 1987 o *Canción callada. In memoriam Federico Mompou*, 1988), en que una cita musical ocupa un lugar central en la estructura de la pieza y se somete a diversos efectos de anticipación, preparación y reminiscencia consolidados.

Así, como maniobras de integración de la cita en la estructura de *Solo*, señalaríamos, a partir de nuestro propio análisis, la insistencia en las secciones primera, quinta (final) y última sobre un Sol# sobreagudo y la presencia de un Do# persistente en la p. 6 como recurso melódico -que se constituyen en sendas sensibles inferiores del La ostinato que puntea la cita y del Re modal en que se desarrolla, respectivamente- y el episodio de cadencia previo a la entrada de la cita -en la sección quinta de un total de seis-, que se mueve en un metrónomo muy irregular ($\text{♩}=60-80-40$), pero precedente del ámbito metronómico de la cita ($\text{♩}=52$).

Sin embargo, al mismo tiempo que se repiten rasgos comunes, hay uno en la propia presentación de la cita que resalta por su especificidad: el extremo grado de fragmentariedad de la misma y su convivencia con una elaboración melódica atonal. Si las primeras notas de la melodía pueden reconocerse de manera lineal (cc. 3-4, 8-9 y 10)¹⁵, posteriormente la melodía funciona a modo de un repertorio de motivos melódicos que aparecen desordenados y repartidos en frases diferentes (cc. 31-39 y 44-52), sin que se llegue a completar la melodía en su integridad y evitando la culminación natural de los movimientos melódicos.



EJEMPLO 1. “El cant dels ocells”, melodía popular catalana

Marco (José Luis García del Busto, *Tomás Marco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1986, pp. 62-63 y 119), obras de Leonardo Balada (*Homenaje a Casals*, 1975), Josep Maria Mestres-Quadreny (segundo movimiento del *Quintet de la nit i el dia*, 1985, revisado en 1991), Tomás Garrido (coda del segundo movimiento, ‘Beth’, de *De Lamentatione*, 2002), o el ‘Adagietto’ inicial de la *Sonata a la breve* (1977) para violonchelo y piano, dedicada a Pau Casals *in memoriam* por Joaquín Rodrigo (cfr. Antonio Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid, Ediciones Iberautor, 2003, pp. 354-356).

¹⁵ Esta sección quinta es la única compaseada en la partitura.

(rit.) $\text{♩} = 52$
pp pizz. arco *espressivo* *f* *pp* pizz.
mf arco
 pizz. *pp* rubato arco *pp*

EJEMPLO 2. *Solo*, cc. 1-16 © 2000 by Universal Edition A.G., Wien/UE 31539

cc. 3-4 c. 8-9 c. 10 c. 29
 I II III IV V VI
 arco *p*

The image shows a musical score for the piece 'Solo' by Cristóbal Halffter. It consists of four staves of music. The first staff is in bass clef and features a 'rit. molto' marking above it, with dynamics of *pp* and *ppp*. The second staff is also in bass clef and includes markings for '(rit.) accel.', 'rit.', and 'rit. molto', with a tempo of $\text{♩} = 52$ and dynamics of *pp* and *p*. The third staff is in treble clef and includes '(rit.)' and 'rit. molto' markings, with a tempo of $\text{♩} = 52$ and dynamics of *pp*, *p*, and *pp*. The fourth staff is in bass clef and includes the marking 'lentissimo possibile' and a 'sul pont.' instruction with a circled asterisk, with dynamics of *pp*, *ppp*, *p*, *pppp*, and *ppp*.

EJEMPLO 3. *Solo*, fragmentación de la melodía citada y cc. 29-52 © 2000 by Universal Edition A.G., Wien/UE 31539

El carácter elegíaco de la melodía escogida y, sobre todo, su proceso de fragmentación remiten, a nuestro juicio, de manera clara a una similar idea de lamento por esa ‘individualidad’ presionada por el entorno y que ve amenazada su personalidad propia, refugiándose en la exploración de una línea melódica quebrada y en la libertad asociada al canto del pájaro.

En 2003, Halffter asumió la composición de una paráfrasis amplificativa de *Solo* bajo el título de *Attendite*, una obra destinada al Cello Octet Conjunto Ibérico dirigido por Elías Arizcuren, en la que se amplían las resonancias del original, aprovechando la espacialidad interna del octeto, se enriquece polifónicamente la línea original del solista y se incorporan nuevos materiales tímbricos, sin dejar de preservar el pasaje citante -brevemente dilatada la transición hacia la cita- en su continuidad melódica y carácter tonal, explicitado al hacer aparecer la tónica Re al final del mismo.

APÉNDICE

Solo. Klagelied eines verwundeten Vogels (2000), violonchelo. 15'

Encargo del I Concurso Internacional Pablo Casals de la Kronberg Akademie, como obra obligada de su segunda prueba.

Dedicatoria. Mstislav Rostropovich.

Estreno. Frankfurt, Alte Oper, 11.7.2000. Mark Kosower, vc. *Estreno español.* Villafranca del Bierzo (León), Teatro Villafranquino, 21.9.2000. Ángel García Jerman, vc.

Edición. UE 31539 (2000)

Grabación. Beate Altenburg (Köln, 1-3.11.2003) - ARTE NOVA 82876 58142 2 'Cello Portrait' (2004) [junto con la *Suite n. 6* BWV 1012 de Johann Sebastian Bach, *Suite en concert* de André Jolivet, *Games, Signs and Messages* de György Kurtág y *Alter ego* de Artem Vassiliev]

Reelaborado como **Attendite** (2003), conjunto de violonchelos. 25'-26'

Encargo del Cello Octet Conjunto Ibérico para el Festival Internacional Musica Sacra 2003 de Maastricht.

Dedicatoria. Cello Octet Conjunto Ibérico, Elías Arizcuren.

Estreno. Maastricht, Theater aan het Vrijthof, 20.9.2003. Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren. *Estreno español.* Barcelona, L'Auditori, 31.3.2004. Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren.

Grabación. Cello Octet Conjunto Ibérico / Elías Arizcuren (Amsterdam, 12-15.11.2003) - ETCETERA KTC 1268 'Spiritual Spanish Music from the XXI Century' (2004) [junto con ... *Eleison* de Luis de Pablo y *Arquitecturas de la ausencia* de José M^a Sánchez Verdú]

PARA SABER MÁS

www.universaledition.com

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

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

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

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