



CRISTÓBAL HALFFTER
CONCIERTO DE CÁMARA

CUARTETO DE LEIPZIG

STEFAN ARZBERGER, VIOLÍN I

TILMAN BÜNING, VIOLÍN II

IVO BAUER, VIOLA

MATTHIAS MOSSDORF, VIOLONCHELO

CRISTINA POZAS, VIOLA

MIGUEL JIMÉNEZ, VIOLONCHELO

MARINA PARDO, MEZZOSOPRANO

cristóbal halffter

concierto de cámara

CD AUDIO

CUARTETO DE CUERDA N° 7

“ESPACIO DE SILENCIO” 2007 (*) [20:59]

1

I. ESPACIO DE SILENCIO

RECUERDE EL ALMA DORMIDA
AVIVE EL SESO Y DESPIERTE
CONTEMPLANDO
CÓMO SE PASA LA VIDA,
CÓMO SE VIENE LA MUERTE
TAN CALLANDO,

2

II. DECISO [6:36]

3

III. ESPACIO DE SILENCIO

CUÁN PRESTO SE VA EL PLACER,
CÓMO, DESPUÉS DE ACORDADO,
DA DOLOR;
CÓMO, A NUESTRO PARESCER,
CUALQUIERA TIEMPO PASADO
FUE MEJOR.

4

IV. MOLTO RUBATO [7:09]

5

V. ESPACIO DE SILENCIO

PUES SI VEMOS LO PRESENTE
CÓMO UN PUNTO SE ES IDO Y ACABADO,...

6

VI. LENTO - DECISO [6:52]

7

VII. ESPACIO DE SILENCIO

SI JUZGAMOS SABIAMENTE,
DAREMOS LO NO VENIDO
POR PASADO.
(....)

ENDECHAS PARA UNA REINA DE ESPAÑA 1994 (**) [24:58]

PARA SEXTETO DE CUERDA

8

ENDECHA I. EL SUEÑO DE LA RAZÓN [7:38]

9

ENDECHA II. LAS TINIEBLAS DE LA CONSCIENCIA [6:56]

10

ENDECHA III. EL VACÍO DE LA MENTE [10:20]

CANCIONES DE AL-ÁNDALUS 1987-88 (***) [12:16]

PARA MEZZOSOPRANO Y CUARTETO DE CUERDA

11

I. TANT' AMARE [4:19]

12

II. TRES MORILLAS [4:31]

13

III. GAR KE FAREYO [3:21]

(*) CUARTETO DE LEIPZIG

STEFAN ARZBERGER, VIOLÍN I · TILMAN BÜNING, VIOLÍN II
IVO BAUER, VIOLA · MATTHIAS MOSSDORF, VIOLONCHELO

(**) CRISTINA POZAS, VIOLA · MIGUEL JIMÉNEZ, VIOLONCHELO
Y CUARTETO DE LEIPZIG

(***) MARINA PARDO, MEZZOSOPRANO Y CUARTETO DE LEIPZIG

DVD VÍDEO

ENDECHAS PARA UNA REINA DE ESPAÑA 1994 (**) [24:58]

PARA SEXTETO DE CUERDA

CUARTETO DE CUERDA N° 7

“ESPACIO DE SILENCIO” 2007 (*)

(**) CRISTINA POZAS, VIOLA · MIGUEL JIMÉNEZ, VIOLONCHELO
Y CUARTETO DE LEIPZIG

(*) CUARTETO DE LEIPZIG

STEFAN ARZBERGER, VIOLÍN I · TILMAN BÜNING, VIOLÍN II
IVO BAUER, VIOLA · MATTHIAS MOSSDORF, VIOLONCHELO

UN MOVIMIENTO CONSTANTE HACIA LA INMATERIALIDAD

Las obras de esta grabación muestran diversas líneas de continuidad que merece la pena señalar.

La primera consiste en que las tres obras fueron ofrecidas en la “Carta Blanca” que la OCNE concedió a Cristóbal Halffter en el año 2009. Se trata de un dato a retener, ya que el DVD incluido en esta grabación recoge el concierto que se celebró en la Fundación Juan March de Madrid el 18 de noviembre de ese mismo año dentro de su Aula de Reestrenos, concierto que presentó *Endechas para una reina de España* y el Cuarteto de cuerda nº 7. Fue ese un momento pletórico para la carrera del creador madrileño, ya que a principios del año 2010 se le concedió el Premio Fronteras del Conocimiento de la Fundación BBVA en su primera convocatoria dedicada a la música contemporánea.

Una segunda línea de continuidad de esta grabación, muestra un aspecto artístico más consistente: el de su sustancia instrumental. Las tres obras se apoyan en la cuerda. *Endechas para una reina de España* es un sexteto de cuerda, el Cuarteto de Cuerda nº 7 ya indica su propio título cual es su base sonora. En cuanto a las *Canciones de al-Andalus*, se trata de una obra para mezzosoprano y cuarteto de cuerda. Volveremos sobre la naturaleza de esta selec-

ción de obras en lo que respecta a su sustancia sonora. Pero antes quiero citar la que sería la última línea de coherencia de las tres piezas de la grabación: la relación de la música de Halffter con la del pasado y, en consecuencia, con su entramado cultural.

La relación que Cristóbal Halffter establece con obras e ideas del pasado musical ha sido una constante en su carrera, podría parecer paradójico si consideramos que ésta nace en un momento de máxima ruptura histórica con la herencia musical occidental, y sobre todo que la obra del músico madrileño se ha forjado en el rigor de la abstracción de la que no ha abjurado en ningún momento.

Hay que subrayar que el pasado musical por el que Halffter se ha sentido interesado la mayor parte de las veces se aleja mucho de aquel más inmediato que le correspondería por continuidad histórica. Lo han motivado, por el contrario, los momentos fundacionales de la andadura histórica de la música occidental: el Renacimiento, la polifonía de los siglos de oro, sonoridades instrumentales y vocales enjutas y robustas de los primeros siglos de los que la escritura puede darnos noticia.

Y, al margen del ámbito de su elección, lo más singular de la relación que Halffter mantiene con ciertas áreas del pasado es el cómo, ya que nuestro compositor no ha buscado relaciones “orgánicas” entre esos momentos musicales y la materia abstracta y poderosa de su lenguaje musical. Se trata, en suma, de una

relación de fuerzas energéticas, algo muy cercano al modo en que aparecen ciertos elementos figurativos en la materia abstracta de sus queridos amigos, los artistas plásticos de su generación. Algo que parece indicar que los modelos figurativos, las representaciones de realidades imitativas apenas representan un momento particular de un continuo abstracto. Pero también sería el momento de señalar que Halffter nunca ha querido renunciar a esos momentos particulares, a esas transfiguraciones que nos muestran presencias de nuestra herencia esenciales para no perderse en la travesía por mundos desconocidos. Elementos emocionales, en suma, que nos auxilian en la labor de reconocernos como artesanos trascendentales del significado y como miembros de una cofradía hermanada por los más altos destinos.

Como indica Georges Steiner en *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*: “El lenguaje y la muerte pueden ser concebidos como los dos sectores de la significación, los dos constantes del conocimiento en los que la gramática y la ontología se determinan mutuamente. Cuando intentamos hablar de ellos o, más exactamente, hablarlos, no hacemos afirmaciones satisfactorias sobre su sustancia; nos limitamos únicamente a ensayar la manera de investigar, esto es, de experimentar la realidad”. Y es, justamente, esa experimentación de la realidad la razón última de la música tal y como la concibe Halffter. Steiner afina aún más su apreciación: “Al parecer, el meridiano del lenguaje atraviesa los polos con-

creto y abstracto de la realidad [...]. De lo que estamos incuestionablemente conscientes es de un movimiento constante hacia la inmaterialidad, de una metamorfosis que va de lo fonético a lo espiritual”.

Un movimiento de lo “fonético a lo espiritual” sería una admirable definición de las tareas que Cristóbal Halffter se ha impuesto, entendiendo aquí lo fonético como la operación lingüística de la organización sonora. Y es en el ámbito del lenguaje donde se opera esa articulación entre presente y pasado. En muchos de los momentos en que Halffter incorpora fragmentos y citas de la música del pasado se siente la pulsión de la interrogación, el misterio de la pregunta, contestada o no. A Halffter le interesa que esa cita se reconozca cabalmente, ya que le está pidiendo explicaciones, la está confrontando con sus posibles consecuencias en la larga cadena de significado que ha establecido la música en nuestra área cultural. Con frecuencia parece que le ayuda la presencia de un texto, pero no es imprescindible, la operación básica es la de extraer respuestas espirituales de la confrontación, no pocas veces abrupta, entre la materia abstracta de nuestros días, única condición sensata del lenguaje musical para las generaciones de la ruptura de postguerra, y sus significados predecesores. Quizá por ello gusta de momentos musicales muy alejados de nuestro presente, para evitar la ilusión de una continuidad supuestamente lingüística surgida entre momentos históricos contiguos.

ESPACIO DE SILENCIO, CUARTETO DE CUERDA Nº 7

El Cuarteto de cuerda nº 7 es el penúltimo, hasta el momento, de la producción halffteriana en esta fórmula reina de la música de cámara. Con él, Halffter parecía romper con esa curiosa tradición, cuando no maldición, de los seis cuartetos que tantos creadores del siglo xx deben a la antológica producción de Béla Bartók. Este número siete nació como encargo del Festival Internacional de Santander en su edición de 2008, donde se estrenó el 30 de agosto de ese mismo año, en concreto en el Santuario de la Bien Aparecida de Ampuero, por el mismo grupo que ahora lo presenta en CD, el Cuarteto de Leipzig. La obra está dedicada a Elena y Agustín Perdomo-

Spinola, “como testimonio de mi profunda amistad”. Consta de siete movimientos, aunque su concatenación, que sólo contempla dos pausas, no permite relacionarlos como movimientos al uso; sería incluso más adecuado hablar de momentos.

El Cuarteto lleva el elocuente título de *Espacio de silencio* y la meditación que conlleva conceptualiza perfectamente su referencia. En efecto, los movimientos, o momentos, impares contienen como texto secreto, o quizá más bien como espectro de sombra, algunas de las célebres coplas de Jorge Manrique; “I: Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida / cómo se viene la muerte / tan callando. III: Cuán presto se va el placer, / cómo, después de acordado, / da dolor; / cómo, a

nuestro parecer, / cualquiera tiempo pasado / fue mejor. V: Pues si vemos lo presente / cómo un punto se es ido y acabado,... VII: si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado. [...]”

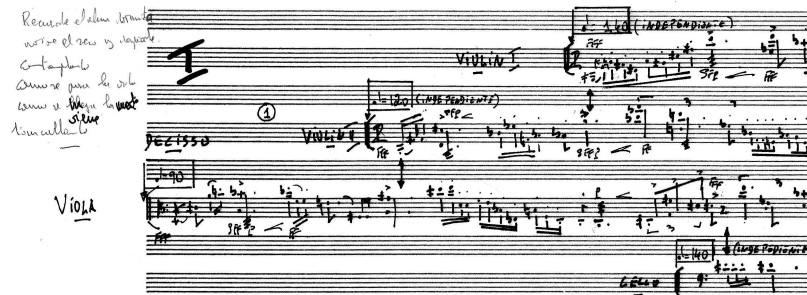
Naturalmente, ni estos bellísimos versos se oyen ni hay nada que se parezca a una propuesta de poema sinfónico. Pero resuenan. Como también lo hace el silencio del título. No un silencio textual, que todos sabemos que no es más que otra metáfora, sino ese silencio que se puebla de figuras y presencias. Lo que, a mi modo de ver, Halffter nos dice, es que la verdadera escucha es siempre un debate entre lo que se nos va, como el tiempo entre los dedos, y lo que retenemos, y que el silencio es el marco de un teatro espiritual que nos ayuda a dotar de significado todo aquello que perdemos, todo lo que se va para siempre, empezando por el propio tiempo de la escucha.

En este contexto se hacen luminosas las apariciones de citas musicales pretéritas. Halffter parece mostrar que cualquier música de periodos anteriores precisa de un esfuerzo imaginativo para restituirla; al fin y al cabo, “si juzgamos sabiamente, daremos lo no venido por pasado”.

Este juego de metáforas lo muestra Halffter a través de dos citas: el motete *Ecce iam venit plenitudo*, publicado en la compilación veneciana *Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum quatuor vocum parium decanenda...* (1563), de Gioseffo Zarlino (1515-1590) y el

motete *Nuntius celso veniens*, de Adam von Fulda (c1455-1505). Resulta tan curioso como significativo que ambos nombres nos hayan llegado como cimas de la teoría musical más que como creadores. En cualquier caso, Halffter plantea un apasionante cruce de referencias sonoras que nos lleva a interrogarnos sobre la legitimidad de nuestra memoria tanto como sobre el estatuto de la conservación de eso tan evanescente que es la música. ¿Qué escuchamos de una pieza del Renacimiento, lo que sonó o lo que reconstruimos con procedimientos siempre revisables e inestables? Puede que la respuesta sea la misma de antes: “daremos lo no venido por pasado”. Y quizá para subrayarlo, Halffter utiliza citas de dos de los más grandes nombres de la fundación de la escritura musical tal y como la seguimos empleando; como si señalara que ese “pasado no venido” yace en los esfuerzos de los que emplearon sus mejores energías en la construcción de la base misma de la memoria musical, su escritura y su estructura lógica.

Pero la mayor lección de Cristóbal Halffter acaso consista en el ejercicio de la escucha de unos ecos pasados que se nos desdibujan, porque la verdad artística no puede residir en los procedimientos escolares de restitución de las música pretéritas; hay que oír desde el presente, desde una memoria alimentada por flujos sonoros que no podemos descartar, como si simuláramos que nuestra oreja conecta con lo que se escuchó hace cinco siglos como si se tratara de una típica superchería de espiritismo.



Fragmento manuscrito del comienzo del Cuarteto nº 7 “Espacio de silencio” (2007).

Y entre esos flujos sonoros que encarnan la experiencia contemporánea se encuentra también la rica acumulación de sonoridades del cuarteto de cuerda, su retórica, la riqueza de su paleta sonora, las asociaciones de ideas que evocan (Beethoven, Schubert, Brahms, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern...) y la dinámica de sus gestos más acerados, sus pulsiones entre violencia y lirismo, entre contemplación e impaciencia frente al tiempo que pasa. Y a todo esto, Halffter lo llama *Espacio de silencio*, oigamos al maestro, su intuición y su larga vida artística son una incitación hacia lo verdadero.



Con el Cuarteto de Leipzig, Cristina Pozas y Miguel Jiménez después de la interpretación de "Endechas para una reina de España". © Fundación Juan March (Madrid, 2009).

ENDECHAS PARA UNA REINA DE ESPAÑA, para sexteto de cuerda. Endecha I – "El sueño de la razón"; Endecha II – "Las tinieblas de la conciencia"; Endecha III – "El vacío de la mente".

Compuesta en 1994 por encargo de la Sociedad para la Conmemoración del V Centenario del Tratado de Tordesillas (1494–1994), está escrita para el Atelier Instrumental d'Expression Contemporaine Sextuor à Cordes de l'Artois, fue estrenada en la ciudad que da nombre al Tratado el 12 de noviembre de 1994 y fue dedicada a Alberto Portera "con profunda amistad, admiración y gratitud".

Esta obra ejemplifica admirablemente ese salto vertiginoso entre ideas separadas por los quinientos años que habían transcurrido desde el histórico Tratado de Tordesillas y la composición de la obra. Curiosamente, lo que va a interesar a Cristóbal Halffter no será tanto la firma del histórico tratado por el que España y Portugal se repartían las áreas de influencia del Nuevo Mundo, sino la figura de Juana I de Castilla, "La Loca", que pasó encerrada en la ciudad vallisoletana cerca de medio siglo.

Las tres endechas que conforman esta obra son, como reza su título, lamentos de los que los subtítulos hablan elocuentemente del triste itinerario de la mente de la Reina, supuesta o realmente loca. Este retrato del desasosiego impregna la forma y los procesos sonoros hasta el punto de justificar extensos momentos de escritura musical abierta, metáfora indudable de una ausencia de control de la homenejada, pero que articulan una materia sonora decididamente abstracta con similar elocuencia que cualquier otro procedimiento reglado métricamente. En la tercera y última endecha "El vacío de la mente", aparece no obstante una incrustación textual, un tiento, forma familiar al quehacer de Halffter: ¿cómo no recordar su *Tiento del primer tono y batalla imperial*, de 1986, o su aparición en el primer coro de su ópera *Don Quijote*, de 2000! . El sexteto de cuerda, fórmula instrumental poco habitual y que exige de una férrea disciplina formal para salir con éxito de su uso, se convierte en una suerte de "consort" y se apropia del segundo

tiento del cuarto tono de la *Facultad orgánica* (1626), de Francisco Correa de Arauxo.

Halffter consigue con esta inclusión una representación espectral, una suerte de espejismo sonoro de rara eficacia, todo ello subrayado por un uso de la cuerda en pianísimo, un tempo muy lento y una articulación sin vibrato. Sorprende así la calidad abstracta que emerge de esta pieza característica del siglo XVII, y consigue de esta forma una fusión sonora desde la pura materialidad, un encaje prodigioso que no cuestiona nada de los valores de cada lenguaje histórico, ni el del pasado ni el característico de Halffter. Todo ello sin dejar de convertirse en una suerte de drama o cantina-fúnebre que evoca con eficacia la peripecia de la infortunada reina retratada.

CANCIONES DE AL-ÁNDALUS, para mezzosoprano y cuarteto de cuerda. 1987-88.

En el año 1988 se estrenaba en Düsseldorf esta obra con motivo de un encargo recibido de la propia ciudad según algunas fuentes. Aunque Luis Ibneri comentaba en 2005, con motivo de un concierto monográfico que le dedicaba el CDMC al maestro, que el comendatario era Peter Girth, que fuera intendente de la Berliner Philharmoniker [Orquesta Filarmónica de Berlín].

Se trata de una obra que puede engendrar más de una paradoja. Halffter recurre a tres textos de la poesía y la tradición árabe

andaluza y los acompaña de un cuarteto de cuerda, opción que a priori puede producir una cierta perplejidad. El género del cuarteto de cuerda al que se le suma una voz ha tenido un cierto predicamento en el siglo XX, pero podría no parecer lo más indicado para envolver a una poesía medieval de la que, además, una de las tres recurre a la canción popular "Tres morillas", que se encuentra en el *Cancionero Musical de Palacio* de Madrid y que tiene en su memoria la célebre armonización de García Lorca.

Pero en Halffter nada es casual ni se deja desvelar al primer acercamiento. Los textos corresponden a "Tant' amare", de Yosef al Katib (a1042), el segundo texto, "Tres morillas", es anónimo y se le atribuye el periodo estimado del siglo XV; en cuanto al tercero, "Gar ke Bareyo" ["Dime qué he de hacer"], lo firmaría Abraham ibn Ezra (1092-1167), poeta y filósofo judío. En lo que respecta a la música, sólo se acude a la popular del segundo texto, la ya citada "Tres morillas".

Lo más interesante de esta obra se esconde tras esa sorprendente confrontación entre la sonoridad del cuarteto de cuerda y unos textos de evocación arcaizante y misteriosa. Y es sorprendente porque Halffter no recurre a ningún gesto orientalizante en la parte instrumental. El Cuarteto parte de una textura tan actual y halffteriana como la de cualquiera de sus cuartetos de cuerda restantes. Por supuesto, se establecen relaciones estructurales entre los dos universos sonoros, pero para el oyente lo más

sugestivo consiste en interpretar la verdadera intención de esta obra. Yo sostengo que esa intención profunda se encuentra entre la manera de acercarse al pasado desde el presente que, para Halffter, es siempre un auténtico cuestionamiento entre materiales abstractos y aquello que la memoria, la individual y la idealizada por la historia, retiene. Parece que Halffter nos dice una y otra vez que sólo hay un modo de acercarse e integrar el pasado, y es desde un cabal posicionamiento en el presente. Que el pasado es siempre el fantasma en el sentido en que lo define el filósofo Giorgio Agamben y que como tal se nos muestra; que es una ilusión, no pocas veces malsana, buscar una autenticidad que, para empezar, niega la experiencia del presente.

En suma, el desafío que proponen estas *Canciones de al-Andalus* retoma la problemática de todo el disco: cómo abordar el pasado. La lección de Cristóbal Halffter es justamente la de que ese pasado no puede existir sin las adherencias de nuestro presente; o, si se prefiere, que sólo hay presente por más que la obligación de mirar y digerir el pasado reste intacta, pero no al precio de anular lo que constituye nuestro bagaje actual, que es nuestra única certidumbre, o pretender residir en una quimérica idealización de un pasado del que sólo podemos aprehender algunos datos.

© JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

CANCIONES DE AL-ÁNDALUS

Para mezzosoprano y cuarteto de cuerda

I. Tant' amare

Yosef Al-katib (a 1042)

Tant' amare

Tant' amare

Habib tant' amare

enfermaron velyos nidio

e dolen tan male.

De tanto amar,

de tanto amar

amigo, de tanto amar,

enfermaron unos ojos antes sanos,

y que ahora duelen mucho.

II. Tres morillas

Anónimo

Tres morillas me enamoran en Jaén

Axa y Fátima y Marien

tres morillas tan garridas

iban a coger olivas

y hallábanlas cogidas en Jaén

Axa y Fátima y Marien

tres moriscas tan lozanas

iban a coger manzanas en Jaén

Axa y Fátima y Marien.

III. Gar ke fareyo

Abraham Ibn Ezra (1092-1167)

Gar ke fareyo

Gar ke fareyo

Komo bibre yo

Est' al habib espero yo

Por el morre yo.

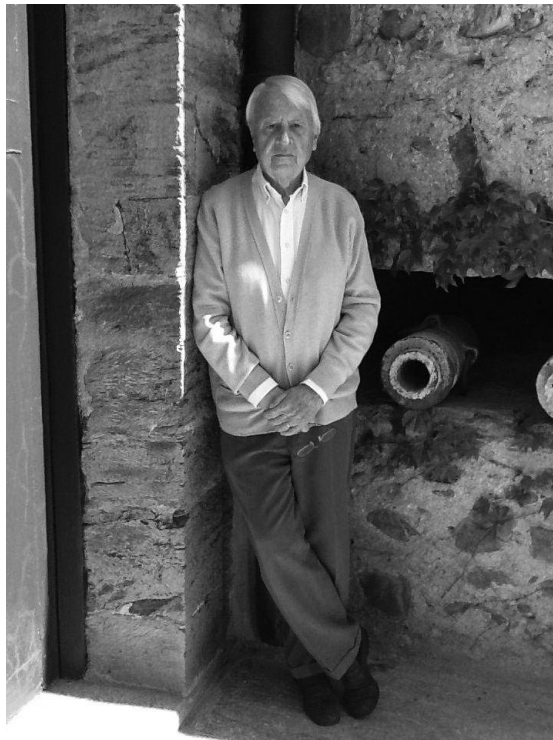
Dime qué he de hacer,

dime qué he de hacer,

cómo he de vivir.

A este amigo espero:

por él moriré.



CRISTÓBAL HALFFTER, compositor

Cristóbal Halffter nació en Madrid el 27 de marzo de 1930. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid con Conrado del Campo y logró el Premio de Composición en 1951. En 1962 ganó por oposición la Cátedra de Composición y Formas Musicales de dicho Conservatorio y en 1963 fue nombrado director de este centro.

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

Su obra como compositor abarca un amplio espectro creativo que va desde la música coral, de cámara y electrónica a la música para la gran formación sinfónica.

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

Es académico de la Academia Europea de las Ciencias, las Artes y las Letras de París. En 1981 recibe del Rey Don Juan Carlos la Medalla de Oro de las Bellas Artes. En 1983

es elegido e ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en 1985 de la Akademie der Künste de Berlín. Ese mismo año es nombrado doctor honoris causa por la Universidad de León y en 1998 por la Universidad Complutense de Madrid. Es también miembro de número de la Academia 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. Ese mismo año le fue otorgada la Medalla de Oro de las Bellas Artes de la Junta de Castilla y León. En 1989 recibió el Premio Montaigne, de la Fundación FvS de Hamburgo, por los “valores de renovación de su lenguaje y el contenido humanístico de su obra”.

Es miembro del Consejo de la Fundación Prince Pierre de Mónaco, así como de la Fundación Ernst von Siemens de Múnich –Alemania–. En el año 1994 la Fundación Forderungsgemeinschaft der Europäischen Wirtschaft le concede el Premio de Compositor Europeo. Ese mismo año recibe el Premio de Música Española de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y en 2005 ingresa en la Bayerische Akademie der Schönen Künste de Múnich.

Desde 1959 edita su obra en Universal Edition de Viena, encontrándose todas sus partituras autógrafas así como los bocetos y apuntes de las mismas, en la Fundación Paul Sacher, de Basilea –Suiza–.

En los últimos diez años podemos destacar las siguientes obras: *Memento a Dresden*, estrenada en 1996 por la Dresdner Philharmonie [Orquesta Filarmónica de Dresde], *Odradek*, estrenada en Praga en 1997 por la Ceska Filharmonie [Orquesta Filarmónica Checa] bajo su dirección, Concierto para clarinete y orquesta, encargo de la Orquesta de Saarbrücken, *Palimpsesto*, para timbales y orquesta, encargo de la Dresdner Philharmonie y los Cuartetos de cuerda 6, 7 y 8, interpretados por el Veermer Quartet y el Cuarteto de Leipzig.

En enero de 2003 la Orquesta Ciudad de Málaga le dedica el IX Ciclo de Música Contemporánea, celebrándose durante todo un mes nueve conciertos en los que se incluyó tanto su obra de cámara como sinfónica. En agosto de ese mismo año se estrenó en el Festival Internacional de Salzburgo su obra *Adagio en forma de rondó*, encargo de dicho festival para la Wiener Philharmoniker [Orquesta Filarmónica de Viena] bajo la dirección de Semyon Bychkov. Entre los años 2004-2005 escribe *Cuatro piezas para orquesta* por encargo de la Orquesta Municipal de Valencia. Durante su estreno le fue impuesta la Medalla de Oro del Palau de la Música de Valencia. También en 2004 ha sido denominado compositor residente de los Cursos de Verano del Mozarteum de Salzburgo.

En febrero del 2000 estrena su ópera *Don Quijote* en el Teatro Real de Madrid, y en abril

de 2006 en Alemania, en el Theater Kiel. A raíz de estas representaciones el Theater Kiel le encargó, con motivo del centenario de su creación, la ópera *Lázaro*, con textos de Juan Carlos Maset, de la que se realizó su estreno absoluto en dicho teatro el 4 de mayo de 2008.

En noviembre de 2009, durante las jornadas de la "Carta Blanca" que le dedicó la Orquesta Nacional de España, se estrenó bajo su dirección la obra orquestal *Ecós y sombras* y en mayo 2013 se efectuó el estreno de su última ópera *Schachnovelle*.

Fue galardonado con el Premio Fundación BBVA Fronteras del Conocimiento en la categoría de Música Contemporánea en la edición de 2009. Algunos gobiernos europeos han reconocido su labor cultural otorgándole las distinciones honoríficas más relevantes de que disponen. Entre ellos se pueden mencionar: Reino de España, República Francesa, República Federal de Alemania, Principado de Mónaco y Cruz Roja Internacional.

Aparte de su trabajo de composición, continúa con su incesante actividad de director de orquesta, teniendo previsto para los próximos años estar al frente de las más importantes orquestas españolas y europeas.

Para Elena y Agustín Perdomo-Spinola, como testimonio de mi profunda amistad

Espacio de silencio

Streichquartett (2007)

Cristóbal Halffter

(*1930)

I

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

espacio de silencio

II

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

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

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

Violoncello

Edición del Cuarteto de cuerda nº 7 "Espacio de silencio" (2007). © Universal Edition, Viena.



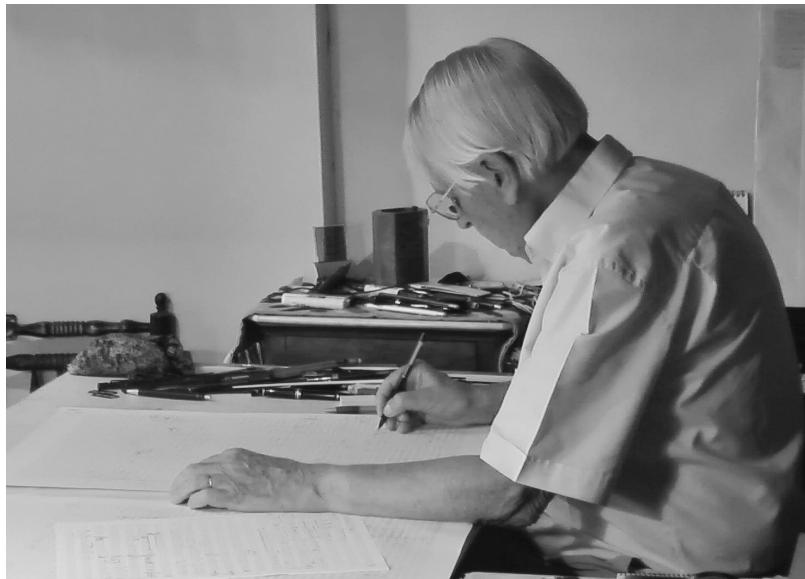
Cristina Pozas, viola

Marina Pardo, mezzosoprano
www.marinapardo.com



Miguel Jiménez, violonchelo





Cristóbal Halffter componiendo en su estudio (Villafranca, 2003).

A CONSTANT MOVEMENT TOWARD IMMATERIALITY

The works in this recording demonstrate various lines of continuity it is worth pointing to.

The first is that the three were part of the “Carte Blanche” the Spanish National Orchestra and Chorus OCNE offered Cristóbal Halffter in 2009. This detail must be kept in mind, the DVD in this recording includes the concert held in the Juan March Foundation in Madrid on 18 November that year, in its Aula de Reestrenos, at which *Endechas para una reina de España* and *String Quartet No. 7* were performed. That was a moment of triumph in the career of the Madrid composer who, at the beginning of 2010, was awarded the first of the BBVA Foundation’s *Frontiers of Knowledge* Prizes dedicated to contemporary music.

A second line of continuity points to a more consistent artistic aspect: his instrumental substance. These three scores are carried by the strings. *Endechas para una reina de España* is a string sextet, while the very title of *String quartet No. 7* reveals the nature of its sonorous base. The *Canciones de al-Andalus* songs are for mezzo-soprano and string quartet. This selection of works will be considered further on in relation to the essence of their sound. But before that, the last line of coherence of the three compositions recorded: the relation

between Halffter’s music and that from the past and, therefore, with his cultural milieu.

The relationship Cristóbal Halffter creates with works and ideas from the musical past, a constant in his career, might appear paradoxical when remembering that it originated at a time of major historical rupture with the musical inheritance of the West, particularly when his output was forged in the rigour of an abstraction he has at no time foresworn.

It must be emphasised that the musical past which has most often attracted Halffter is very remote from what would, in terms of historical continuity, appear most immediate. He has on the contrary been driven by the founding moments of the historical record of Western music: the Renaissance, the polyphony of the Spanish Golden Age, the lean and robust instrumental and vocal sonorities from the first centuries from which writing gives us record.

And, apart from his area of choice, the most singular facet of Halffter’s relationship with certain past spheres is the means; he has not sought “organic” links between those musical instants and the abstract, powerful matter of his musical language. This is above all a relationship of energetic forces, very close to the way in which some figurative elements appear in the abstract materials of his dear friends, the visual artists of his generation, seeming to suggest that figurative models, the representations of imitative realities, point just to a particular point on an abstract continuum. But it must also

be indicated here that Halffter has never sought to forego those particular moments, those transfigurations showing us the presence of our essential inheritance so as not to go astray in the journey through unknown worlds. In all, emotional elements which aid us in the task of recognising ourselves as transcendental artisans of meaning and as members of a fellowship bonded by the very loftiest destinies.

As Georges Steiner points out in *After Babel. Aspects of language and translation*: “language and death may be conceived of as the two areas of meaning or cognitive constants in which grammar and ontology are mutually determinant. The ways in which we try to speak of them, or rather to speak them, are not satisfactory statements of substance, but are the only ways in which we can question, i.e. experience their reality.” And it is precisely that experience of reality which is the ultimate reason for music as conceived by Halffter. Steiner refines his assessment even further: “The meridian of language seems to pass through concrete and abstract poles of reality [...] What we are unquestionably aware of is a constant movement toward immateriality, a process of metamorphosis from the phonetic into the spiritual.”

A movement from the “phonetic into the spiritual” would be an admirable definition of the tasks Cristóbal Halffter has taken upon himself, here understanding the phonetic as the linguistic operation of the organisation of sound. And it is in the field of language where that articu-

lation operates between present and past. Frequently when Halffter incorporates fragments and quotes from past music, the urge of interrogation, the mystery of the question, whether answered or not, is felt. It benefits Halffter that a quote be recognised in full as he seeks explanations, confronting it with its possible consequences in the long chain of meaning which music has established in our cultural realm. He is often apparently aided with the presence of a text, although it is not indispensable, the basic operation being to draw spiritual responses from the not-infrequently abrupt encounter between the abstract material of our times, the only reasonable condition of musical language for the generations of post-war rupture, and its preceding significance. That may be why musical instants very remote from our present are so pleasing, to prevent the illusion of a continuity, supposedly linguistic, arising between adjacent historical moments.

ESPACIO DE SILENCIO, STRING QUARTET NO. 7

The seventh *String Quartet* is so far the penultimate score from Halffter's output in this sovereign chamber music form. He seems here to break with that odd tradition, not to say curse, of the six quartets owed by so many twentieth century creators to Béla Bartók's emblematic production. This seventh quartet was a commission from the 2008 International Festival in Santander where it was premiered on 30 August that year at the Santuario de la Bien

Aparecida de Ampuero by the Leipzig Quartet which also plays it on this CD. The score is dedicated to Elena and Agustín Perdomo-Spinola, “as testimony of my profound friendship”. There are seven movements, although they are linked with just two pauses so that it is not possible to associate them as movements in the normal sense of the word; it would certainly be more appropriate to speak of moments.

The eloquent title of the quartet is *Espacio de silencio* [Space of silence] and the meditation it brings conceptualises the allusion perfectly. Indeed, the odd-numbered movements or moments contain a secret text, maybe as a spectre of shadow, in the form of some of the acclaimed verses of Jorge Manrique; “I: Recall the sleeping soul / enliven the mind and waken / contemplating / how life passes / how death comes / so quietened. III: How quickly pleasure goes, / how, after agreeing, / [it] causes pain; / how, to our way of thinking, / any past time / was better. V: So, if we see the present / as a point gone and finished, [...] VII: if we play sagely, / we shall give what does not come / as past. [...]”

Of course, these beautiful verses are unheard; nor is there anything like a suggestion of a symphonic poem. But they do resound. As does the silence of the title. Not a textual silence, which we all know is no more than another metaphor, but that silence peopled with figures and presences. What Halffter seems to be saying is that true listening is always a debate between what

gets away from us, like time between the fingers, and what we retain, and that silence is the frame of a spiritual theatre which helps us to give meaning to all we lose, everything that vanishes for ever, beginning with listening time itself.

In this context, the appearance of past musical quotations becomes luminous. Halffter seems to show that music from previous times requires an imaginative effort to restore it; when all is said and done, “if we play sagely, we shall give what does not come as past”.

This play of metaphors is illustrated by Halffter via two quotations: the motet *Ecce iam venit plenitudo* published in the Venetian compilation *Motetta D. Cipriani de Rore et aliorum auctorum quatuor vocum parium decanenda...* (1563) of Gioseffo Zarline (1515-1590) and the motet *Nuntius celso veniens* by Adam von Fulda (c. 1455-1505). It is as odd as it is meaningful that both names have come down to us more as summits of musical theory than as creators. In any case, Halffter establishes an exciting crossover of sonorous references which leads us to question the legitimacy of our memory as well as the state of conservation of something as evanescent as music. What do we hear in a Renaissance piece, what soundable, or what we reconstruct with always revisable and unstable procedures? The answer may be the same as before: “we shall give what does not come as past”. And perhaps to underline this, Halffter's quotes are from two of the greatest names from the founding of musi-

cal writing as it continues to be used; as if to signal that such a “past not come” underlies the efforts of those who deployed their finest energies in the construction of the very base of musical memory, its writing and its logical structure.

However, Cristóbal Halffter’s finest lesson may well be in the exercise of hearing past echoes which have become blurred to us, because artistic truth cannot reside in scholarly procedures to restore early music—we must listen in the present, from a memory nourished by sonorous flows we cannot discard—as if to simulate that our ear connects with what was heard five centuries ago, just like a standard spiritualist fraud.

And among those sonorous flows embodying contemporary experience there is also the wealth of accumulated sonorities of the string quartet, its rhetoric, the richness of its sonorous palette, the associations of ideas they evoke (Beethoven, Schubert, Brahms, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern...) and the dynamic of its sharpest gestures, its impulses between violence and lyricism, between contemplation and impatience with passing time. All this Halffter calls “Space of silence”, and we hear the maestro, his intuition and his long artistic life, as an incitement to the truthful.

ENDECHAS PARA UNA REINA DE ESPAÑA
[Laments for a Queen of Spain], for string sextet. Lament I – *The sleep of reason*; Lament II –

The shadows of consciousness; Lament III – *The void of the mind*.

Composed in 1994 on commission from the Society for the Commemoration of the Fifth Centennial of the Treaty of Tordesillas (1494–1994), the *Endechas* were written for the Atelier Instrumental d’Expression Contemporaine Sextuor à Cordes de l’Artois, they were premiered on 12 November 1994 in the city which gave its name to the Treaty, and they are dedicated to Alberto Portera “in profound friendship, admiration and gratitude”.

The score exemplifies admirably the dizzying leap between ideas separated by the 500 years since the historic Treaty of Tordesillas and this work’s composition. Curiously, what was to interest Cristóbal Halffter was not so much the signing of the treaty in which Spain and Portugal shared out the areas of influence in the New World, as the figure of Juana I of Castile, “Juana the Mad”, who spent nearly half a century locked away in Tordesillas.

The three *Endechas* making up this work are, as the title indicates, laments whose subtitles speak eloquently of the sad journey of the mind of the Queen, supposedly or truly mad. This portrait of disquiet impregnates the form and the sonorous processes to the point of justifying extensive periods of open musical writing, undoubtedly a metaphor of the lack of control of the figure being paid tribute, but clearly articulating a decidedly abstract sound matter

with eloquence similar to that of any other metrically regulated procedure. In the third and last Lament (*El vacío de la mente*), a textual incrustation however appears, a *tiento* (fantasia), a familiar form in Halffter’s work (remember the 1986 *Tiento del primer tono y batalla imperial*, or its appearance in the first chorus of his opera *Don Quijote* written in 2000!). The string sextet, an uncommon instrumental ensemble demanding the strictest formal discipline for success in its use, becomes a sort of *consort* and appropriates the second fourth-tone *tiento* from Francisco Correa de Arauxo’s *Facultad orgánica* (1626).

With the incorporation of this element, Halffter attains a spectral representation, a form of unusually effective sonorous mirage, all underlined by the *pianissimo* use of the strings, a very slow tempo, and non-vibrato articulation. Thus the abstract quality emerging from this piece characteristic of the seventeenth century is a surprise, achieving a fusion of sound in terms of the purest materiality, a prodigious fit which questions nothing of the values of each historic language, whether from the past or characteristic of Halffter, all while conserving its identity as a funeral drama or chant accurately evoking the vicissitudes of the unfortunate queen portrayed.

ENDECHA. I.
EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Violin I
Violin II
Viola I
Viola II
Cello I
Cello II

MANUSCRITO DE "ENDECHAS PARA UNA REINA DE ESPAÑA" (1994). I. El sueño de la razón, inicio.

Manuscrito de “Endechas para una reina de España” (1994). I. El sueño de la razón, inicio.

CANCIONES DE AL-ÁNDALUS [*Songs from al-Ándalus*], for mezzo-soprano and string quartet. 1987-88.

This work was premiered in Düsseldorf in 1988, the result of a commission received, according to some, from the city itself, although Luis Iberni stated in 2005 at the time of a monographic concert dedicated to Halffter by the Centre for the Diffusion of Contemporary Music that it was a request from Peter Girth, then Manager of the Berlin Philharmonic.

This score may engender more than one paradox. Halffter draws on three texts from Arabic-Andalusian poetry and tradition, accompanying them with a string quartet, an option which might *a priori* cause some perplexity. The genre of the string quartet plus voice has experienced something of a predicament in the twentieth century and might not seem the most appropriate means of dressing medieval poetry, particularly when one of the three texts uses the popular song “Tres morillas” from the Madrid Songbook *Cancionero Musical de Palacio* which includes the renowned harmonisation by García Lorca.

However, nothing is casual in Halffter, nor does it reveal itself on first sight. The texts are “Tant’ amare” by Yusef al Katib (c. 1042), the second, “Tres morillas”, is anonymous, believed to be from the fifteenth century while the third, “Gar ke Bareyo” [“Tell me what to do”], comes from the pen of the Jewish poet and philosopher

Abraham ibn Ezra (1092-1167). The music makes use of popular sources only with that second text, “Tres morillas”.

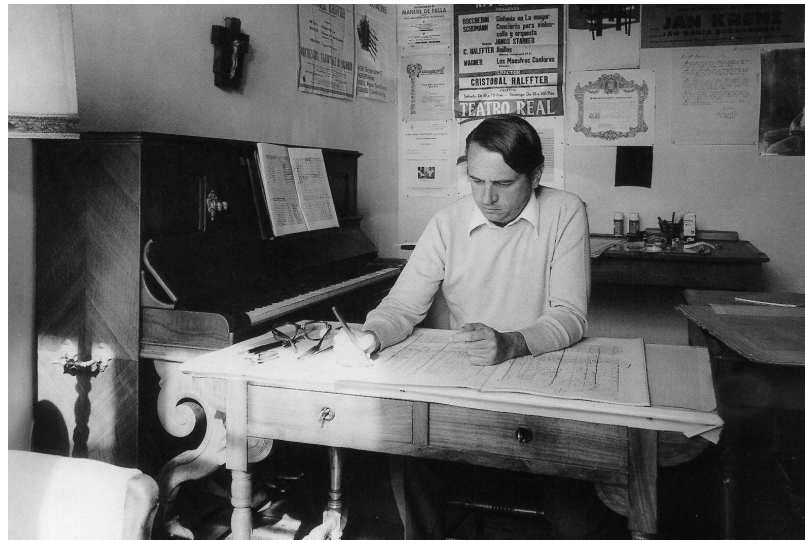
The most interesting aspect of this score is concealed behind that surprising confrontation between the sound of the string quartet and the archaic, mysterious texts. This is surprising, because Halffter makes no effort to “orientalise” the instrumental writing. The quartet texture is as up-to-date and “Halffterian” as that of any of his other scores in the same medium. Structural relations are of course established between the two sound universes, but what is most suggestive for the listener is understanding the true intention of this work. The writer believes that this profound design is to be found between the way of approaching the past from the present, for Halffter always a genuine questioning between abstract materials, and what the memory, individual and idealised by history, is able to retain. Halffter would seem to be saying repeatedly that there is just one way of approaching and integrating the past, and that is from an absolute placement in the present. The past is always the ghost (as defined by the philosopher Giorgio Agamben) revealed to us as such; it is an illusion, often enough unhealthy, to seek an authenticity which, from the outset, denies the experience of the present.

In all, the challenge proposed by these *Canciones de al-Ándalus* returns to the problem of the entire disc: how to approach the

past. Cristóbal Halffter’s lesson is precisely that that past cannot exist without the adhesions of our present or, perhaps in other words, there is only present, however firm the obligation to contemplate and digest the past, but not at the price of cancelling out what constitutes our cur-

rent baggage, our only certainty, or of pretending to dwell in a fanciful idealization of a past of which we can grasp but a few details.

© JORGE FERNÁNDEZ GUERRA
Translation: Gordon Burt



En su estudio, década de los 80 (fecha de composición de las “Canciones de al-Ándalus”).

CRISTÓBAL HALFFTER, composer

Cristóbal Halffter was born in Madrid on 27 March 1930 and studied music at Madrid Conservatory with Maestro Conrado del Campo, taking the composition prize in 1951. In 1962, he won the competitive examination for the Conservatory's Chair of Composition and Musical Forms and, in 1963, was appointed its Director.

He has been Honorary President of the International Festival of Contemporary Art in Royan (France), in 1976 and 1978 held the Chair of Composition at the Darmstadt (Germany) New Music Courses and, between 1986 and 1989, the Chair of Composition at Berne Conservatory in Switzerland.

His compositional output covers a broad creative spectrum from choral music, chamber music and electronics to works for large symphonic forces.

Commissioned by the United Nations to commemorate the twentieth anniversary of the Declaration of Human Rights, in 1968 he wrote the Cantata *Yes, speak out, yes* for soloists, reciters, choruses and orchestra, which was premiered at the UN General Assembly in New York.

Cristóbal Halffter is a Member of the European Academy of Sciences and Arts in Paris; in 1981, he received the Fine Arts Gold Medal from King Juan Carlos; in 1983 he was elect-

ed to and entered the Royal San Fernando Fine Arts Academy in Madrid and, in 1985, the Akademie Der Künste in Berlin. Also that year he was appointed Doctor *Honoris Causa* by the University of León and, in 1998, by the Complutense University of Madrid. He is also a Full Member of the Swedish Academy.

In March 1988, he was awarded the Goethe Institute's Gold Medal for his cultural work in the Federal Republic of Germany, and the Fine Arts Gold Medal of the Regional Government of Castile-León and, in 1989 the Montaigne Prize from the F.V.S. Foundation in Hamburg for the "values of renovation of his language and the humanistic content of his work".

Halffter is a member of the Council of the Prince Pierre Foundation of Monaco and the Ernst von Siemens Foundation in Munich. In 1994, the Fördergemeinschaft der Europäischen Wirtschaft Foundation awarded him the European Composer Prize, that same year he won the Spanish Music Prize of the Jacinto & Inocencio Guerrero Foundation and, in 2005, joined the Bayerische Akademie der Schönen Künste in Munich.

His work has been published since 1959 by Universal Edition in Vienna, and all his original scores, with their sketches and notes, are in the Paul Sacher Foundation in Basle in Switzerland.

Notable in the last ten years have been *Memento a Dresden* premiered in 1996 by the

Dresden Philharmonic Orchestra, *Odradek* premiered in Prague in 1997 by the Czech Philharmonic Orchestra conducted by the composer, *Concerto for clarinet and orchestra* commissioned by the Saarbrücken Orchestra, *Palimpsesto* for timpani and orchestra, a commission from the Dresden Philharmonic Orchestra, and String Quartets Nos. 6, 7 and 8 performed by the Vermeer Quartet and the Leipzig Quartet.

In January 2003, the Málaga City Orchestra dedicated its Ninth Contemporary Music Season to him with nine concerts throughout one month including both his chamber and symphonic music. In August that year, *Adagio en forma de rondó* was premiered at the Salzburg International Festival, commissioned by the Festival for the Wiener Philharmoniker under Semyon Bychkov. In 2004 and 2005, he composed *Four pieces for orchestra* on commission from the Valencia Municipal Orchestra. At their premiere, he was awarded the Gold Medal of the Palau de la Musica hall in Valencia. And in 2004 he was appointed Resident Composer at the Salzburg Mozarteum's Summer Courses.

Halffter's opera *Don Quijote* was premiered in February 2000 at the Teatro Real in Madrid and, in April 2006, in Germany, at the Kiel Theatre. On the basis of these performances, the Kiel Theatre commissioned the opera *Lázaro* for the centenary of its creation, on texts of Juan Carlos Marset, with its world premiere there on 4 May 2008.

In November 2009, during the "Carte Blanche" sessions dedicated to him by the Spanish National Orchestra, he conducted the premiere of *Ecós y sombras* for orchestra and, in May 2013, his latest opera, *Schachnovelle*, received its first performance.

He was bestowed the BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award in the category of Contemporary Music in 2009. European governments have acknowledged his cultural contribution by granting him their most distinguished honours, including the Spanish Government, the French Republic, the German Federal Republic, the Principality of Monaco and the International Red Cross.

Apart from composing, Cristóbal Halffter continues to work untiringly as orchestral conductor, scheduled in the coming years to lead the major Spanish and European orchestras.

GRABACIÓN / RECORDING

Grabación realizada los días 18 y 19 de
noviembre en la Fundación Juan March
y en el Auditorio Nacional de Música
respectivamente

REALIZACIÓN DE VÍDEO / VIDEO PRODUCTION

Lorenzo Saralegui

PRODUCCIÓN MUSICAL / MUSIC PRODUCTION

José Miguel Martínez

INGENIERO DE SONIDO / SOUND ENGINEER

José Luis Alonso y Adels González

CÁMARAS / CAMERAS

David Remwitz, Santiago Antiga
y Marcos Pérez

AUTORÍA DVD / DVD AUTHORIZING

Alejandro González

PRODUCCIÓN / PRODUCTION

José Miguel Martínez y Pilar de la Vega

COMENTARIOS / TEXTS

Jorge Fernández Guerra

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Gordon Burt

DISEÑO GRÁFICO / DESIGN

Pilar de la Vega

IMPRESIÓN / PRINTED BY

Impresores Digitales

PORTADA / COVER

Lucio Muñoz

Homenaje a María Manuela Caro, 1988
Técnica mixta sobre madera, 185x160 cm.
Museo de la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid

VERSO

APARTADO DE CORREOS 10265

28080 MADRID - ESPAÑA

TEL: + 34 91 446 90 94

MÓVIL: + 34 616 27 30 41

verso@verso.es

www.verso.es

© Y (P) 2013 CLASSIC WORLD SOUND