

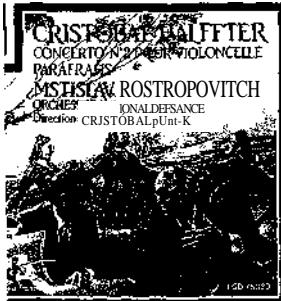
# Cristóbal Halffter y Rostropovich

MÚSICA

ALVARO MARÍAS \*

Madrid. 1953. Crítico de Música. Profesor del Real Conservatorio de Madrid.

(1) El disco, editado de momento sólo en Compact



\*>isc, incluye el Concierto para violonchelo nº 2 y Paráfrasis, con Rostropovich como solista y el propio Cristóbal Halffter como director, al frente de la Orquesta Nacional de Francia, editado por Erato (ECD 5320) en coproducción con Ladio France. La presentación española del disco tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el pasado de octubre.

Pocos motivos de satisfacción pueden ser mayores para el melómano español que el del éxito y reconocimiento internacional de nuestros compositores. Hace ya muchos años que la figura de Cristóbal Halffter, patriarca —junto a Luis de Pablo— de nuestra música estrictamente contemporánea, goza de un enorme prestigio internacional. Es ahora, sin embargo, cuando el músico madrileño goza de una madurez que podríamos adjetivar de juvenil, el momento en que Halffter está recibiendo los más altos honores, las mayores satisfacciones que un compositor de nuestros días puede disfrutar. Tal es el caso de su triunfal presentación, en la doble faceta de compositor y director de orquesta —actividad cada vez más frecuente y cada vez más valorada en el quehacer de Halffter—, al frente de la Filarmónica de Berlín, o bien el de la solicitud por parte de Mstislav Rostropovich de un segundo Concierto para violonchelo, con su consiguiente interpretación y registro discográfico, registro que sin duda y en un plazo muy breve va a dar una enorme e inesperada difusión mundial a la música de Halffter.

El registro discográfico del Concierto para violonchelo y de Paráfrasis acaba de ser presentado en nuestro país, coincidiendo con las lecciones magistrales ofrecidas, como un regalo personal a la Reina Doña Sofía, por Rostropovich en la Escuela de Canto de Madrid (1).

No es de extrañar que las personalidades de Rostropovich y de Halffter se hayan sentido atraídas mutuamente, porque ambos músicos tienen mucho en común. Los dos poseen por encima de otra cosa un poder extraordinario de comunicación, una fuerza personal inconfundible, que ha sido tildada no sin razón de dramática en muchas ocasiones. Ambos tienen una rara y espontánea capacidad para *conmover*, en el sentido etimológico de la palabra, y de ahí su capacidad para arrastrar al público, no sólo al público selecto, culto, minoritario, sino a cualquier tipo de público. Los dos son músicos extraordinariamente extravertidos —lo que no supone forzosamente carencia de profundidad—, llenos de vitalidad a menudo en forma de explosión virtuosística: de ese virtuosismo, que lejos de ser una con-

quista y menos aún una exhibición, posee más bien el carácter de una explosión de la propia personalidad. Poco o nada seducidos por el preciosismo musical, ni tan siquiera tentados por el cultivo de un refinamiento del que no necesitan hacer gala —quizá Halffter ha aprendido de sus antecedentes familiares los peligros inhibitorios de esta actitud—, ambos saben que su principal virtud reside en su fuerza personal y que ésta debe manifestarse con entera libertad.

Músico proteiforme, capaz de compatibilizar el violonchelo, el piano, la dirección, capaz de las mayores sublimidades y también —¿por qué no reconocerlo?— de considerables errores, el espíritu abierto y receptivo de Rostropovich lo ha llevado —en actitud felizmente contrapuesta a la de Casáis, su modelo espiritual— a mostrar un gran interés por la música actual: a la larga lista de obras por él inspiradas que ocupan puestos de honor en el repertorio contemporáneo para violonchelo (y que incluye obras como **Tout un monde lontain** de Dutil, las **Tres suites** para violonchelo solo, la **Sonata** para cello y piano Op. 65 y la **Sinfonía** para violonchelo y orquesta Op. 68 de Britten, el **Concierto** op. 107 de Shostakovich, **Un enfant'appelle loin, tres loin** de Landowski, el segundo **concierto** de Jolivet, aparte de otras obras de Glier, Khatchaturian, Myaskovsky y Prokofiev), viene ahora a sumar el **Segundo concierto** de Cristóbal Halffter que aquí comentamos) (2). Gran honor el de Halffter el de recibir la propuesta de Rostropovich, pero,

no lo olvidemos, mayor honor el del chelista ruso al ser destinatario de ella. No perdamos de vista, en estos tiempos de inflación de la interpretación, como dice el humilde y clarividente Nicanor Zabaleta, que el intérprete es un artista segundón que vive del compositor y no a la inversa.

**El Segundo concierto** para violonchelo de Halffter es una obra de grandes proporciones (cerca de 40 minutos), que respeta el esquema de concierto en tres movimientos, cada uno de los cuales está encabezada por una cita de García Lorca (3): "El grito deja en el viento una sombra de ciprés" para el primer tiempo, "Vine a este mundo con ojos y me voy sin ellos" para el segundo y "Si muero, dejad el balcón abierto" para el tercero. Toda la obra es subtitulada, a su vez, con otra cita lorquiana: "No queda más que el silencio".

El tema de la muerte, omnipresente en la poesía de Lorca, es también el tema del **concierto** del vitalista Halffter. Creo que la clave de la obra, y donde reside buena parte de su fuerza expresiva, está en la relación entre solista y orquesta, en la originalidad de las relaciones concertantes de la obra, en la que se dan cita claramente las dos etimologías de la palabra **concierto** (*concertare*, combatir, y *conserere*, unir, juntar). El violonchelo protagoniza a lo largo de la obra un monólogo casi ininterrumpido que tiene una dimensión claramente personal, un monólogo que para entendernos podríamos describir como "en estilo recitativo" y que produce desde el comienzo una angustiosa sensación de soledad: un mo-



Cristóbal Halffter

(2) C. Halffter había escrito un *Primer concierto* para violonchelo en 1976 para Siegfried Palm.

(3) La obra, estrenada en Friburgo el 20 de junio de 1986 y repetida inmediatamente en el Festival de Granada, coincide con el 50º aniversario de la muerte de Lorca.

nólogo solitario, independiente del discurso de la orquesta, superpuesto a su telón de fondo, como si se tratara del **yo** y su **circunstancia**; fondo unas veces apacible, casi paisajístico, otras violento, agresivo, pero en todo caso independiente de la personificada voz del violonchelo, que expresa la idea de la muerte, unas veces como desolación, otras como angustia, más a menudo como desesperación impotente y en algún momento —quizá alguno de los más bellos de la obra, en el tercer movimiento— con indecible y acaso resignada ternura; pero siempre solitaria, como la "muerte desierta" de la **Elegía por Lorca** de Miguel Hernández. Halffter no cae en el recurso fácil de crear manidas connotaciones políticas —no creo que sea este un punto crucial de su creación, a pesar de lo mucho que se ha dicho— sino que se sitúa inconfundiblemente en el plano de lo personal. Nada hay en su obra de la muerte como juego, tratada con ligereza, con patética gracia tantas veces por Lorca; se trata de una visión enteramente dramática, en la que las evocaciones de lo popular quedan tan sólo reducidas a connotaciones tímbricas —campanas— y a un par de inesperados y eficazísimos diseños melódicos totales.

A pesar de que la obra posee, como es habitual en Halffter, el carácter de un gran fresco orquestal de energicas pinceladas, lleno de fuerza, de contrastes violentos, de espectacularidad también, el hilo conductor de la obra —el discurso voluntariamente lineal del violonchelo —logra domi-

nar el conjunto con la profundidad de su voz personal, íntima y desolada, aunque no introvertida: la obra surge del silencio para volver a él, como si Halffter quisiera dar vida musical a los versos de Hernández en la aludida **Elegía por García Lorca**:

*Por hacer a tu muerte compañía,  
vienen poblando todos los rincones  
del cielo y de la tierra bandadas  
de armonía,  
relámpagos de azules vibraciones.  
Crótalos granizados a montones,  
batallones de flautas, panderos y  
gitanos,  
ráfagas de abejorros y violinines,  
tormentas de guitarras y violinines,  
irrupciones de trompas y clarines.  
Pero el silencio puede más que  
tanto instrumento.*

La interpretación de Rostropovich de la obra es ciertamente magistral: por su fuerza, por su riqueza tímbrica, que se recrea en las sonoridades acres, violentamente profundas, conmovedoramente humanas; por su sinceridad, que nos recuerda la tan citada frase de Seiji Ozawa, "Slava no interpreta, siente", con lo que ello significa de predominio de la intuición, esa intuición que "en materia de música nunca se equivoca", como declara su mujer, Calina Vishnevskaya.

El disco que comentamos está completado con otra obra de Cristóbal Halffter, **Paráfrasis** (1984), que es en realidad una doble paráfrasis, puesto que parafrasea una obra anterior del propio Halffter (**Fantasia sobre una Sonoridad de G. F. Haendel**, de 1981), la cual a su vez parafraseaba un fragmento de Haendel (el comienzo del **Concierto en si**

bemol mayor Op. 4 nº 2 para órgano), cuya sonoridad profunda y grave, serena a la vez que un poco amenazante, no podía dejar de seducir a Halffter. No es un descubrimiento nuevo la eficacia de la aparición tonal —de un solo acorde si se quiere, como demostró Penderecki— dentro de un contexto totalmente atonal; sin embargo, Halffter ha demostrado una extraordinaria maestría en esta técnica, que por el momento ha alcanzado su punto culminante en el espléndido **Tiento de Primer Tono y Batalla imperial** (sobre Cabezón y Cabanilles). En **Paráfrasis** la cita de Haendel adquiere, dentro del contexto halffteriano, un relieve y una grandeza inusitadas y, al mismo tiempo, el mundo halffteriano se beneficia de la música del sajón en extraña simbiosis, para alcanzar un grado de originalidad y un relieve de irresistible atractivo. Creo que la conjunción del mundo tonal-moda con los procedimientos de nuestro tiempo —lo que no hace sino responder al afán de libertad lingüística propia del siglo XX— puede dar muchos y ricos frutos en nuestro inmediato futuro musical.

## Libros de música

André Boucourechliev: Igor Stravinsky. Trad. de D. Zimbaldo. Turner Música. 350 p. Madrid, 1987.

La colección Turner Música, cuya iniciativa parece tan ambiciosa como interesante, acaba de traducir el libro sobre Stravinsky de A. Boucourechliev, publicado en 1982 por

Fayard. Era necesaria la aparición en español de un libro sobre Stravinsky detallado y puesto al día (4).

André Boucourechliev es, sin duda, un excelente conocedor de la obra de Stravinsky y un devoto admirador de ella (aunque no así de su persona, como el libro deja traslucir claramente). Su libro está bien informado y es muy completo. Su método consiste en un recorrido cronológico que amalgama un relato biográfico objetivo —que en consecuencia no nos da un verdadero retrato de Stravinsky como ser humano, ni seguramente lo pretende—, las circunstancias en que cada obra fue gestada, un comentario más o menos detallado de la música, que no elude el análisis técnico ni los ejemplos musicales y, por si fuera poco, un comentario sobre las distintas redacciones de cada obra, sobre las principales interpretaciones, etc., todo ello salpicado con abundantes y a menudo sabrosas citas de los propios escritos de Stravinsky, de las personas de su entorno o bien de otros estudiosos de la obra del músico ruso. En suma, un libro que participa de la biografía, del libro de divulgación y del análisis técnico. Aquí residen parte de las virtudes del libro —ser global y completo— y parte de sus defectos. Como el texto es lineal, y los diferentes puntos de vista enumerados aparecen yuxtapuestos sin separación alguna, se hace necesaria una lectura de todo el texto; lo que supone que el lector especializado se encontrará con muchas cosas que conocerá de antemano, mientras que el profano se verá obligado a

(4) La bibliografía en español de Stravinsky incluye, además de los escritos del propio Stravinsky, *Poética musical* y *Crónicas*, los libros de F. Sopeña (Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1956) y de Juan Eduardo Cirlot (Gustavo Gili, Barcelona, 1949) y las breves monografías de Robert Siohan (Ed. Antonio Bosch, Barcelona 1983) y de André Lischké (Espasa-Calpe, Madrid (1986), entre otros.'



Stravinsky

pasar por alto los análisis musicales —que no le serán comprensibles sin una buena formación musical—, así como todo aquello que son meros datos (que habrían podido ser incluidos en forma de notas a pie de página, lo que\* habría aclarado y aligerado el texto). Ciento es que la utilización como libro de consulta es posible, dado el riguroso procedimiento cronológico y los índices de nombres y de obras de Stravinsky, aunque evidentemente no es éste el propósito del libro.

El texto va seguido de un catálogo de obras por géneros (habría sido muy útil otro cronológico) y una bibliografía sin comentar, y precedido de una introducción titulada **Claves para Stravinsky**, de una veintena de páginas, donde parece condensarse la visión global del autor sobre la producción stravinskiana —visión global que se escapa más de la cuenta a lo largo de la obra en su conjunto.

En esta introducción Boucourechliev se esfuerza por ofrecer una imagen coherente de la proteica, eternamente cambiante y siempre desconcertante trayectoria de Stravinsky. Para ello intenta justificar o restar importancia a los diferentes "períodos" señalados tradicionalmente por los estudiosos, para subrayar las "claves", esto es, las constantes que otorgan un denominador común a toda su obra y que serían, según el autor, el primer elemento étnico, esto es, el "rusismo" de Stravinsky, en segundo lugar, el orden de lo ritual y en tercer término la búsqueda de arquetipos. Aun que nos parece que hay acier-

tos en este punto de vista, lo cierto es que a nuestro juicio estas tres claves están lejos de darnos *la clave* de la obra •stravinskiana. Una de las tendencias de Boucourechliev es la de contradecir casi sistemáticamente los enfoques tradicionales de muchos aspectos de la vida y obra del músico ruso, aunque en muchas ocasiones este revisionismo no resulte convincente. Por ejemplo, el autor se resiste a aceptar el neoclasicismo de Stravinsky, quizás porque no le agradan demasiado las obras así consideradas; o bien pretende negar la importancia de la tormenta del estreno de la **Consagración de la primavera** con argumentos tan poco convincentes como la presencia en el teatro de una descarada *claque*. Se podría también apuntar cierta falta de didactismo en el libro que comentamos: por ejemplo, la localización de los ejemplos musicales citados, es del todo insuficiente. En ocasiones, cae en la tentación —tan frecuente como nociva en los críticos del arte contemporáneo en general— de emplear un lenguaje más o menos hermético que hace difícil la comprensión de ideas sencillas. Citamos un ejemplo: "Como Webern, pero por un camino inverso —enerrando la fuerza de atracción de la aserción en el rigor de la convención formal y el hieratismo del emblema—, Stravinsky ha llegado a conjurar la parte dominadora del lenguaje..." Dejemos constancia de que la cita representa un extremo excepcional de esta tendencia, que no es general.

Por último, señalemos que —a juzgar por la traducción, lo que puede ser engañoso— el

estilo literario de la obra de Boucourechliev no es especialmente atractivo, defecto cada vez más común entre libros de música en particular y entre los libros técnicos en general.

Como siempre en esta colección, la edición es impecable desde el punto de vista físico, muy superior a la francesa, pero aparece empañada por un número de erratas muy alto (quizá algunas no lo sean). La traducción nos ofrece un texto inteligible pero plagado de feos galicismos y expresiones absolutamente inhabituales en nuestra lengua (del tipo de "el suceso de la obra" por "el éxito", "inspirándose de", "la

gregariedad", el "recitante" por "el recitador", "so color de"¿?, "cómo" en lugar de "así como", "mayormente", "viene de" en lugar de "acaba de", "sin demasiado darse cuenta", "pero" en lugar de "sino", "cuando los esponsales de su hija" en lugar de "en la época de...", etc.

En suma, un libro de considerable interés que viene a enriquecer notablemente la bibliografía en español sobre uno de los más geniales compositores de todos los tiempos, sin llegar a ser una obra clave en la aproximación a la vida ni a la obra de Stravinsky.



Rostropovitch