

DAVID ARMENDÁRIZ

UNA CONVERSACIÓN
CON CRISTÓBAL
HALFFTER

Serie Estética y Teoría de las Artes
Cuadernos de Anuario Filosófico

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

María Antonia Labrada
DIRECTORA

Paula Lizarraga
SECRETARIA

ISSN 1137-2176
Depósito Legal: NA 2252-2001
Pamplona

Nº 2: David Armendáriz, *Una conversación con Cristóbal Halffter*

© 2001 David Armendáriz

Imagen de portada: Biblioteca Universidad de Navarra. E. Zúñiga

Redacción, administración y petición de ejemplares

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
Departamento de Filosofía
Cátedra Félix Huarte
Universidad de Navarra
31080 Pamplona (España)

E-mail: cfhuarte@unav.es
Teléfono: 948 42 56 00 (ext. 2492)

SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
EUROGRAF NAVARRA, S.L. Pol. Ind. Calle O, nº 31. Mutilva Baja. Navarra

ÍNDICE

I. Presentación.....	5
II. Una conversación con Cristóbal Halffter .	7
III. Bibliografía	49
IV. Discografía	61

I. PRESENTACIÓN

Cristóbal Halffter (Madrid 1930), con más de cien obras salidas de sus manos, ocupa un lugar fundamental en el panorama de la composición actual. Ha explorado, en ellas, mundos tan diversos como el de la voz humana, la música de cámara, las grandes masas orquestales o la electrónica. De formación universal supo, desde muy temprano, mirar lejos desde dentro. El retraso de España respecto a otros países europeos en los años cincuenta y sesenta era, en la música, especialmente acusado. La conciencia de ese desnivel, y el afán de integrar en la riquísima tradición musical española nuevos modelos creativos —especialmente centroeuropeos— suscitó en toda una generación de compositores lo que podríamos llamar una conciencia común, integrada por modos muy diversos y personales de pensar el arte. Con Cristóbal Halffter estaban Luis de Pablo, Carmelo Bernaola, Ramón Barce, entre otros, que configurarían la llamada Generación del 51.

Junto a esto, otra de las preocupaciones centrales de Cristóbal Halffter ha sido y es buscar el diálogo con otras manifestaciones artísticas: con la palabra, desde luego, aprovechando la poesía española clásica y contemporánea, pero también con las artes plásticas, lo cual propició espléndidas colaboraciones con artistas del grupo *El Paso* —Saura, Viola, Muñoz, etcétera. En este sentido *Don Quijote*, su primera incursión en el mundo de la ópera —segunda, si contamos *El ladrón de estrellas*, 1959—, concentra todas las inquietudes artísticas —y vitales— del autor. Quizá por eso la ópera se le ha resistido más que ningún otro género, y ésta en particular es el fruto de treinta años de maduración.

La presente entrevista-conversación con el compositor madrileño toca todos estos temas, tanto en *Don*

Quijote como en otras de sus producciones, si bien comparecen otras tantas cuestiones, como: la creatividad artística, el papel del silencio en la música, la importancia del arte en la educación, etcétera. Quiere, a la vez, invitar a conocer de primera mano las obras de Cristóbal Halffter y a profundizar en su significado; incluye por ello el catálogo de obras del compositor, así como una amplia bibliografía y discografía. Este trabajo surgió a partir de las dos conferencias sobre la “Lectura musical de El Quijote” que impartió en la Universidad de Navarra en noviembre de 2000, dentro de las Lecciones de Poética organizadas por la Cátedra Félix Huarte de Arte y Estética Contemporánea. A esta institución agradezco ver cumplido este proyecto.

David Armendáriz

II. UNACONVERSACIÓN CON CRISTÓBAL HALFFTER

¿Recuerda su primer encuentro con la música? ¿Cuáles son los primeros recuerdos musicales que tiene?

No tengo conciencia de la primera obra musical que escuché. Mi madre era una excelente pianista, ella guió mis primeros pasos en ese camino, además estaban mis tíos Rodolfo y Ernesto, que venían continuamente a casa. La música era algo que pertenecía a la familia. Ahí empecé a descubrir un mundo que después ha sido mi vida.

En reiteradas ocasiones usted ha señalado que no puede continuarse la tradición sin coetaneidad, es decir, sin personas con quienes poder dialogar, compartir o enfrentar las propias inquietudes —los coetáneos son mucho más que meros contemporáneos.

En torno a 1958 se creó el “Grupo Nueva Música”, que ha sido crucial para el desarrollo musical en España. Allí están, con usted, Ramón Barce, Luis de Pablo, Antón García Abril... Ya hablaremos sobre esto, pero quisiera ahora ir un poco más allá en este tema de la coetaneidad, tal vez un poco más lejos. Quiero hacerle una pregunta que se resume en un nombre. Seguro que le hará saltar el corazón: Marita, María Manuela Caro... Sospecho que, además de ser su esposa, es su coetánea más importante —como puede ocurrir ahora con su hijo Pedro. Marita, excepcional pianista, ha estrenado y ha sido dedicatoria de muchas obras, como el Segundo Concierto para piano y orquesta, y las ha concebido e interpretado como pocos.

Indudablemente. Nos conocimos en el conservatorio. Marita estudiaba con Antonio Lucas Moreno y terminó la carrera en 1951, al mismo tiempo que yo. Coincidíamos en muchas ocasiones, y no solamente en el conservatorio. Marita y yo éramos de los raros ejemplares que van al conservatorio y a conciertos (porque a los alumnos del conservatorio, parece que no les gusta la música, algo que no he entendido nunca), y Marita sí iba a los conciertos, de manera que no sólo coincidíamos entre clase y clase en los pasillos, sino que nos veíamos en conciertos de la Orquesta Nacional, de la Orquesta Sinfónica, de música de cámara... Y ese compañerismo nos hizo conjuntar muchas ideas, muchas inquietudes, hasta que nos casamos.

Ha supuesto y supone un apoyo enorme. Tenía ya, cuando nos conocimos, un gran interés por la música contemporánea, por lo que se estaba haciendo en ese momento, algo también muy raro en el conservatorio, en el que se trata más de conservar que de otra cosa. Y Marita tenía mucho interés por Bartók, Stravinsky, Schönberg, Webern, algo en lo que coincidía con mi inspiración compositora, así que se interesó no sólo por mí como persona, sino como creador, y eso nos hizo converger en muchísimas cosas. Ya hace 44 años que llevamos casados y seguimos con la misma ilusión que el primer día.

¿Y su padre, estaba vinculado al mundo de la música?

Como aficionado, como consumidor de música, que también es necesario; hace falta alguien que escuche. Si todos hubiésemos sido músicos, nos hubiera faltado ese contrapeso. Él escuchaba, con una gran preparación y experiencia, y un gran criterio.

En su música se percibe una influencia germana acusada cuando en España, quizá por ósmosis, la influencia más notoria ha sido la de la música francesa. ¿De dónde proviene en su caso la afinidad con lo alemán más que con lo francés, aparte de su ascen-

dencia alemana? Porque sus abuelos eran de Königsberg, según tengo entendido.

Así es. Pero yo creo que es más bien algo instintivo, connatural a mi manera de ser. España tenía una gran influencia francesa —e italiana, en el caso de la ópera—, pero mi maestro Conrado del Campo tenía una gran influencia germana, era continuador de Richard Strauss y Wagner; tenía una formación muy al estilo germano.

Estudió en el Colegio Alemán, si no me equivoco.

Sí, y viví en Alemania de pequeño. Esto me ha permitido tener una formación doble: española, a través de la Institución de libre enseñanza, de Ortega —fui alumno de un discípulo suyo en el bachillerato—, a través del estudio de los clásicos españoles —el Siglo de Oro español y todo el mundo medieval, español sobre todo—, y alemana, en el Colegio Alemán y por la estancia allí.

Quizá también su labor como director de orquesta le ha servido para conocer profundamente un vasto repertorio.

Desde luego. No es lo mismo estudiar una obra desde el punto de vista compositivo, que analizar una obra que se va a interpretar, que se va a dirigir. Es un estudio diferente, que hace ver la obra desde un punto de vista que, por lo general, el compositor no conoce; y al revés, el director de orquesta no conoce una obra como la puede ver un compositor. El ser compositor y director permite conocer la obra en una totalidad más profunda, más esencial.

Entre 1957 y 1958 se crea, como decíamos, el Grupo Nueva Música. ¿Cómo nació este grupo? ¿Cómo se conocieron? Tenían un ideario, un objetivo definido, o era simplemente un encuentro, una convergencia de

distintas inquietudes, como ocurría con Les Six¹ en París? ¿Qué significó para usted, y para la vida musical española en aquellos años, el Grupo Nueva Música?

Éramos todos completamente diferentes, cada uno con su personalidad y su estética propia. Pero éramos conscientes de que la mediocridad que nos rodeaba no podía continuar. En eso sí participábamos todos, había una unidad de criterio. También estábamos prácticamente todos de acuerdo en que los nacionalismos se habían terminado, pero no en el año 57-58, sino mucho tiempo antes, y que por ahí la música española no podía continuar. No podía y no debía. Queríamos realmente hacer que la música estuviese integrada, inmersa en la cultura del tiempo en que vivíamos. Creo que eso era el aglutinante común, pero cada uno con su personalidad. Creo que lo principal era, por así decir, más que ir a favor, ir en contra; porque a favor de qué, no lo teníamos claro, pero sí sabíamos que eso que estaba sucediendo en la música española no podía continuar. Eso había que romperlo. Entonces quizá esa parte, que es negativa, se hizo positiva. Si yo estoy en casa, y veo que la casa se derrumba o empieza a arder, yo sé que tengo que salir... Pero a dónde, no lo sabíamos. El tiempo, y el propio hacer, nos fue indicando el camino.

Uno de los afanes del Grupo era poner en sincronía la música española con la europea, hacer entrar a España —como decía Falla— “en el concierto de las naciones”.

¹ El Grupo de los Seis (*Groupe des Six*) se formó en París alrededor de 1920 como respuesta a la diversidad de tendencias compositivas —atonalidad, neoclasicismo, etcétera— surgidas en centroeuropa, para tratar de integrarlas en la tradición musical francesa. Estaba integrado por Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Germaine Tailleferre.

Había algunos que ya conocíamos las obras de Boulez, Stockhausen, Berió, Maderna y otros, y decíamos, sí, ése es un camino, pero tenemos que hacerlo nosotros, porque la experiencia ajena para la creación no sirve; tiene que ser una experiencia propia. De modo que sí, ése era el motor del grupo, pero no sabíamos cómo hacerlo, porque la distancia musical de España respecto a Europa en aquellos años se había hecho muy grande.

En este sentido, usted habla en muchas ocasiones del magisterio continuo de Falla, y de que el problema que se plantea después de él es el de la continuidad de ese magisterio. Ese magisterio actual de Falla consiste, como usted mismo dice, en —y cito— “hacer lo que Falla en su momento: infundir a la música puramente española las fundamentales innovaciones de la música europea contemporánea, para conseguir con ello la universalidad de nuestro arte”. En el mismo sentido habla Ramón Barce de “poner en sincronía la música española con la europea”.

Pero ¿de qué manera hay que realizar esta integración? A veces da la impresión de que la Generación del 51 lo hizo de un modo un tanto artificioso, al adoptar técnicas compositivas alemanas —como la atonalidad o el dodecafonismo²—, de una manera un

² El sistema tonal o tonalidad es el equivalente —*grosso modo*— a la perspectiva central en pintura; la escala diatónica —de siete notas— sobre la que se basa, establece una jerarquía de sonidos en la que la primera nota de la escala —tónica— ejerce una atracción sobre el resto, siendo como el centro de gravedad. La atonalidad quiere eliminar esa centralidad, y para ello se basa en la escala cromática —de doce notas—, en la que todos los sonidos “valen lo mismo”. Por eso se ha dicho que Schönberg —primer compositor rigurosamente atonal— operó la “democratización de los sonidos”. El dodecafonismo —también creado por Schönberg—, pretende buscar un nuevo modo de organización de los sonidos sin recurrir a la jerarquía funcionalizadora de éstos, y lo logra basando cada pieza musical en una sucesión —serie— que contenga las doce notas de la

tanto extrínseca. Usted mismo ha afirmado que “en esos años se asimiló esa tradición de golpe, que se quemaron etapas muy rápidamente, cuando hubiéramos necesitado varias generaciones para llegar a ella...”

Es que nosotros, la Generación del 51, somos discípulos de nuestros abuelos y no de nuestros padres, porque la generación de nuestros padres se dispersó, se deshizo, no había manera de contactar con ellos. La educación que recibe un niño de su abuelo es completamente diferente de la que recibe de su padre, porque tiene la tradición mucho más inmediata. A su vez, los problemas los entienden mucho mejor los padres que los abuelos, que ya los ven con una cierta distancia, sobre todo en mi caso; por ejemplo, para Conrado del Campo, mi maestro, era evidente que la música se terminaba con Richard Strauss. Lo de después ya no era música. Stravinsky era un absoluto pecado, de Bartók ni oír hablar, Schönberg era el final del arte, de toda conciencia artística... Y claro, para la generación de mis tíos, Rodolfo y Ernesto, el problema era completamente distinto; estos compositores citados no eran seguidos, pero sí admitidos, y en cierto modo asimilados, sobre todo por Rodolfo. Por las circunstancias de la guerra civil y de la posguerra, nuestra generación, insisto, está formada, educada, por nuestros abuelos. Tiene sus ventajas, porque estaban insertos en la gran tradición musical española.

¿Cree que en este hueco de la música española ha podido influir el exilio de su tío Rodolfo en México, que privó de su magisterio a toda esta generación de compositores? Rodolfo estaba conectado orgánicamente con la tradición española —Falla—, pero a la vez supo integrar las técnicas atonales y dodecafóni-

escala cromática —de ahí el término “dodecafonismo”—, mediante inversiones o divisiones de la misma.

cas germanas de una manera muy orgánica, personal, y española.

La causa es la guerra, la guerra que separa; a unos los manda al exilio, otros dejan de trabajar; después de una experiencia como la guerra no se le puede pedir a una persona que mantenga los mismos criterios. Ernesto se vuelve mucho más conservador, no ejerce la docencia, y Rodolfo, que es el único que está vinculado a la música europea de su tiempo, está en México. Ahí está nuestra ruptura, ruptura con respecto a nosotros; pero con respecto al público pasaba lo mismo, pues el público necesita tener una evolución, y el público español no conocía otra cosa que la zarzuela, el escaso romanticismo español, el nacionalismo de Falla... Y eso llega un momento en que se termina. Cuando la generación musical del 27 empieza a crear una nueva conciencia, se interrumpe, y entonces llegamos a los años 40 con un desierto cultural tremendo. La gente no estaba habituada a escuchar a Bartók o a Stravinsky, pero tampoco a Debussy o Ravel, ¡nada! Y claro, llegamos nosotros, que estábamos en esa onda, y la gente decía “pero estos están locos...” Claro, no se daban cuenta de que era una continuidad lógica del suceder, de la evolución de la creación musical.

Una de sus grandes inquietudes ha sido sacar a la música de su aislamiento respecto a otras artes —que para usted es uno de los síntomas más representativos del distanciamiento de la música española frente a la europea—, buscar coetáneos, no sólo en la música, sino en las demás artes. De esa inquietud han salido espléndidas colaboraciones con artistas plásticos, en especial con los del grupo “El Paso” (Saura, Rivera), y otros, como Lucio Muñoz o Viola. Obras dedicadas a artistas plásticos, como Tiempo para Espacios, o más recientemente Mural sonoro, a Tapiés... Obras mixtas, como aquel proyecto con Eusebio Sempere de una escultura cinético-poético-musical.

Pero sobre todo, a parte de este “tenderse las manos”, “dialogar” las diversas artes entre sí, pienso que lo que usted pretende es “hacerlas música” —nunca imitarlas con la música, como usted mismo dice. Que la música se haga espacial y simultánea como el mural; estática y volumétrica, como la escultura; palabra como la poesía —en su música la palabra no es nunca un añadido, está convertida en música—, y por eso en su obra pierde casi siempre su sentido semántico, como en La noche pasiva del sentido.

¿Es saliendo de sí misma, abriéndose y abrazando, haciéndose las otras artes, como alcanza la música —lo mismo que cualquier arte— su verdadera esencia?

Los mismos puntos de partida, los mismos puntos de vista, éso ha ocurrido siempre: la unión de Voltaire con Mozart —según la correspondencia parece que Mozart conocía perfectamente a Voltaire—, y son puntos de partida iguales, sincrónicos y coetáneos. En España, lo que ocurre es que la música estaba muy retrasada en ese aspecto, porque en los años 40 todavía había muchísimos compositores, dignísimos todos ellos, pero que seguían anclados en el folklore más absurdo. Nosotros creíamos que ese no era el camino, y el grupo “El Paso” nos abrió unas ventanas por donde respirar aire puro y poder salir de ese marasmo en que estaba metida la cultura española. Y claro, nos dimos cuenta de que la única forma de salir era salir, irse e intentar vincularse a Europa. Esto, quizá dicho por un español, está mal dicho, porque España ha sido siempre Euro-pa; hemos hecho Europa, pues Europa sin san Juan de la Cruz, Cervantes o Quevedo, no existiría; y musicalmente tampoco sin Antonio de Cabezón o Tomás Luis de Victoria; pero nos habían dejado al margen, nos habían encerrado en un *ghetto*. Había que vincularse de nuevo y la forma de restablecer el vínculo es irse, y nosotros, como otros muchos colegas, nos fuimos con nuestros hijos: primero a Milán, luego a Berlín,

Holanda, París, estuvimos en Friburgo mucho tiempo... Había que estar ahí.

Es lo que se llamó la "psicosis migratoria" de los artistas españoles de aquellos años...

Sí, pero yo no quería quedarme en Europa, no quería emigrar, sino ir, y aprender, empaparme, pero siempre con la puerta abierta para volver. Porque el exilio es lo peor que puede ocurrirle a un creador; pierde las bases de sus raíces, pierde el entronque con su cultura, con su ambiente, con su geografía, con sus árboles, sus perros, con muchísimas cosas que nos rodean. Por eso, siempre pasábamos una temporada fuera e inmediatamente volvíamos. Pero tuve que estar allí. Así que, profundamente europeos y profundamente españoles.

Retomando la pregunta, su música me ha producido siempre una sensación de espacialidad. La música del periodo clásico-romántico es procesual, es una música que avanza —exceptuando a Schubert, que es siempre circular, como el barroco, en especial Bach.

Sus obras parecen, no una sucesión de sonidos, sino cajas donde los sonidos resuenan, juegan e interactúan en un desordenado orden.

Yo hice una experiencia que me atrajo mucho y me ayudó a encontrar lo que buscaba, porque el problema del compositor es que busca algo que no sabe lo que es. Si uno pierde las gafas, busca las gafas; pero la búsqueda en el arte no es así: sabes lo que buscas cuando lo encuentras, y entonces dices ¡esto es lo que estaba buscando! Y ese es el gran problema que tiene todo creador.

La experiencia fue pictórica y consistía en lo siguiente: en una cubeta de agua, una especie de *acuario*, se iban vertiendo colores líquidos; se echaba primero blanco en un rincón, y en el otro rincón se vertía rojo, y por otro lado negro. Entonces se empezaba a mover la vasija, y se veía como los colores iban cambiando: el

rojo y el blanco se iban transformando en un color diferente; luego echaban amarillo, y azul; los colores se iban mezclando, y según en qué punto, tenía más influencia el rojo, el amarillo o el azul. Pero luego, al final, en un movimiento entrópico, iba creándose una unidad de color. Esto se filmaba, y puntualmente, se hacían fotografías, cada 15 segundos aproximadamente. Y entonces se veía que, al cabo de unos minutos, aquel color blanco inicial se había convertido en algo totalmente diferente, en un color completamente extraño, impredecible. Pero lo bonito era ver filmada la secuencia en sentido invertido, y ver cómo esa mezcla de colores se iba convirtiendo en el blanco inicial. Combinar ambas cosas, crear un proceso de mezcla y otro, llamémosle, de “desmezcla”: ¡hacer eso con sonidos! Eso es lo que yo quería, y es lo que da a mi música esa sensación de espacialidad. Lo encontré en otro mundo —el pictórico— pero me impresionó, y lo hice música.

Es fascinante cómo cada arte incluye a las demás. Las jerarquías artísticas son absurdas.

Desde luego. Y a la vez cada arte tiene su propia sintaxis, su propia ortografía, sus propias leyes.

No se trata de unir las artes de una manera artificiosa, sino que la pura música es plástica, y la pura pintura es música...

Apodo, como se dice.

En este sentido ¿qué le parece el ideal wagneriano de la obra de arte total? A mí me da la impresión de que es una especie de sumatorio.

Sí. Haciendo la música que hacía Wagner, que tiene tanto peso, es muy difícil crear una unidad de artes. Wagner, por ejemplo, es muy pobre literariamente. La música no. Con *Tristán* dices, ¿pero cómo ha hecho esta música con este texto? En Wagner, la música está por encima de todo. Ese es el problema de la conjun-

ción de las artes en Wagner. El teatro wagneriano, sin la música, no sería nada. Por cierto, en la dramaturgia wagneriana la influencia de Calderón es importantísima. Wagner escribe lo más importante, desde *Tanhausser*, muy influido por los autos sacramentales de Calderón (se los sabía de memoria) y por la mística española. *Tristán* no existiría sin la premística de Ramón Llull, que viene del mundo de la poesía persa. Todo eso está en *Tristán*, porque ¿de qué muere Isolda? de amor... En *Tanhausser*, el amor carnal y el amor sobrehumano... Eso es puro Calderón. Pero eso los españoles no lo sabemos.

Quizá el único que ha conseguido —al menos que yo conozca— dejar una impronta enorme en muchas artes es Leonardo, pero nunca las unió. Nunca se le ocurrió ponerle música a un cuadro; eso sí, puso música a sus propios versos.

Hemos hablado antes de tradición y coetaneidad. Hablamos ahora de tradición y vanguardia. Todo el mundo tiene el cliché de que la vanguardia es ir en contra o romper, o incluso un burlarse de una tradición en la que siempre está lo mejor.

Sí y es una percepción totalmente errónea. Schönberg, por ejemplo, nunca se propuso ser un *enfant terrible*, ni crear una ruptura con la tradición. Schönberg vio que la tonalidad no daba más de sí y entonces propuso un orden, un orden que fue el dodecafonismo. Pero se dio cuenta precisamente por estar profundamente inmerso en la tradición musical, por conocerla al dedillo, por vivir en ella. No hay más que leer *El estilo y la idea*, donde muestra magistralmente cómo la atonalidad y el dodecafonismo están incoados en la tradición y son, por así decir, su continuación más fiel.

Y muchas veces esa aparente ruptura de las vanguardias es, contra lo que parece, no un “hacer lo que me da la gana”, un liberarse de la tradición, sino que casi siempre es un sacrificio para el artista, un ir en

contra de sí mismo. Schönberg decía que siempre conservó el deseo de componer tonalmente, pero que "tenía que servir a un jefe supremo". Muchos han interpretado que ese "jefe supremo" es la tradición musical, la historia de la propia música.

Los creadores que aparentemente más "rompen" con la tradición, son los que más la respetan, y muchas veces, en efecto, a contrapelo consigo mismos. Como ya sabrás, Schönberg, al final de su vida, compuso algunas obras corales tonales. Y tanto su paso de la tonalidad a la atonalidad, como de ésta al dodecafonismo, nacieron de enormes crisis y sacrificios, y de años de silencio, muy dolorosos, en los que no compuso, porque sabía que tenía una misión pero no sabía cual, y por eso se calló, para escuchar. Y al revés, los manieristas, que parece que siguen y veneran cómodamente la tradición, son los que la prostituyen. El arte es misión, palabra que implica también salir y no quedarse.

El primer acorde atonal creo que está en el Adagio de la Décima sinfonía de Mahler, en ese inmenso cluster³ que surge en el cenit del movimiento, que contiene las doce notas de la escala cromática, de manera que la atonalidad aparece como aquello donde desemboca la tonalidad...

Y la politonalidad que había empleado Richard Strauss ya era muy densa. De ahí se llega a la absoluta atonalidad de Schönberg —camino que Strauss vió y abandonó conscientemente. Pero el propio Schönberg, no sé si consciente o inconscientemente, pensó que había que insuflar un orden a esa atonalidad libre; ese orden —el dodecafonismo— sirvió para desjerarquizar, democratizar, los doce sonidos de la escala, pero bajo unas leyes estrictas. Es la ley del péndulo. La *forma*

³Tocar las notas de la escala cromática simultáneamente. En el piano, por ejemplo, se obtiene apoyando el antebrazo en el teclado.

*sonata*⁴ surge en un momento, el del determinismo de Comte, donde la ciencia lo explica todo; y entonces se crea la *forma sonata*, donde todo está deducido a partir de un principio —la *exposición*—; no puede haber una sinfonía que no esté dentro de la *forma sonata*. Después vienen los movimientos reformistas, que buscan la libertad, y se llega a la libertad máxima. Y Schönberg dice: ¡cuidado, cuidado! la libertad máxima sólo se alcanza realmente dentro de un orden. Hagamos la democratización de los doce sonidos, y abandonemos las grandes formas clásicas, pero con un orden. Entonces establece la serie dodecafónica y esa serie da un orden.

Sin embargo, a mi parecer, el dodecafonismo crea un orden demasiado rígido. En el periodo atonal, Schönberg establece un orden a base de desarrollar pequeñas células. Es un orden que va creciendo desde dentro, profundamente orgánico. En cambio, en el dodecafonismo, el orden, la serie, es algo previo, y sus leyes son muy estrictas... Usted le ha objetado algo parecido a Iannis.

Sí, pero no hay nada que dé mayor libertad que la ley. En la ley está la libertad. Si voy por la calle y me encuentro una luz roja, me paro. No es ser libre pasar; ser libre es pensar si esa luz roja está en su sitio; si no está en su sitio, la quitas, pero mientras haya luz roja, te paras. Ésto es lo que hizo Schönberg. Dijo: ahora puedo emplear los doce sonidos, pero no como me dé la

⁴ El término *forma sonata* designa el esquema formal-estructural de los tres o cuatro movimientos de la sonata —que se aplica igualmente a la sinfonía, el concierto, o las formas camerísticas como el trío o el cuarteto—, pero se utiliza también para referirse a la estructura del primer movimiento, como abreviatura del término completo que sería “forma sonata de primer movimiento” o “forma sonata *allegro*”. Ésta última sigue el esquema narrativo en tres secciones, llamadas *exposición*, *desarrollo* y *reexposición*; en la *exposición* se presentan los temas principales del movimiento, en el *desarrollo* son sometidos a variaciones y alteraciones —como el “nudo” en la narrativa— y en la *reexposición* aparecen los temas en su forma originaria, pero con el gesto de haber triunfado o resistido las peripecias a las que han sido sometidos en el *desarrollo*.

gana. Hay que poner un orden, la serie dodecafónica, que me da siempre el desorden que produce lo atonal, pero dentro del orden que yo he creado. Y después viene el serialismo integral, que aplica ese orden serial al timbre, la duración, la intensidad, a todo, incluso a los ataques. Entonces se establece un orden tan extremo, que desemboca en el caos —la música aleatoria⁵.

El dodecafonismo de Schönberg establece un orden muy preciso, pienso que apoyado en la materia sonora; no absoluto, al no aplicarlo a todas las dimensiones musicales —como hace el serialismo integral—, de manera que deja espacio a la libertad. En Schönberg, el dodecafonismo es una técnica, es decir, un instrumento, y no un método que se aplica inexorablemente sobre la materia, que es en efecto lo que me parece que ocurre en Iannis y lo que da a su música esa sensación de estar como prefabricada, enjaulada.

Usted habla muchas veces de “crear el caos”, que es lo más difícil, afirma, y desde él volver al orden, o viceversa, al sonido puro con el que suele empezar y terminar su música —como el blanco puro del acuario del que hablaba. Crear el caos parece una contradicción, pues el caos parece que es lo que antecede y presupone la creación, que le da forma y orden. ¿Por qué esa obsesión por el caos? ¿Hay que adentrarse en él para hallar el verdadero orden?

Es que el caos en sí mismo no existe. El caos también es un orden, un orden caótico, pero un orden. Lo que ocurre es que no lo conocemos, o no disponemos de un módulo para su ordenación. Y eso coincide con la teoría del caos. ¡Pero si todo está perfectamente ordenado! Lo que hablábamos antes de “crear un sistema caótico”, de “crear el caos”, es en cierto modo lo que hacen Poincaré y Perugino en la ciencia: extraen del caos un orden, y lo que dice Perugino: “el caos es caó-

⁵ En la que se deja al arbitrio del intérprete la concreción del discurso musical.

tico mientras no encontremos el orden en que está". Para nosotros es caótico, pero el caos tiene su orden, lo que pasa es que no lo conocemos, no lo hemos encontrado, salvo en algunas cosas, por ejemplo la ingeniería genética; se ha encontrado un orden, ya no es caótica.

Tantas veces se ha dicho, sobre todo últimamente... Te recomiendo un libro de Antonio Fernández Rañada, un físico extraordinario, que habla de cómo los grandes científicos, todos ellos, siempre han llegado al punto de decir: aquí tiene que haber un orden, y ese orden es superior, no lo conocemos, no sabemos de dónde viene, pero está. El Big-Bang estalló de repente, pero hay algo detrás. Y eso lo dicen desde Einstein hasta Penrose. Estamos ante algo que nos es desconocido, por mucho que podamos acercarnos con nuestros microscopios y telescopios. Y lo mismo ocurre en la música.

Casi todos los artistas coinciden en afirmar que la creación no es poner o dar forma a algo, sino más bien lo contrario, quitar lo que sobra, descubrir, prescindir —sacrificar, dice Gilson—, muchas veces también las propias ideas o intenciones, desde la célebre frase de Miguel Ángel sobre el Moisés en la piedra, hasta la definición de Ravel y Adorno del arte como selección. ¿Acaso la creación no consista en dar forma, en ordenar?

Exactamente, ahí está. Tienes un estado caótico, de ruido, por ejemplo la orquesta afinando, y dices: le quito de aquí y de allá... A mí me encantaría poder hacerlo, con una orquesta afinando, sobre la marcha: tú calla, tú mantén el sonido, tú aquí, tú allá... La organizarías, pero claro, no se puede; lo tienes que escribir. Pero lo que tienes es un gran cosmos caótico de sonidos, que vas quitando y poniendo silencios... Y te sale la *Novena sinfonía*.

El caos de su música es sólo aparente. Es un caos ordenado, podríamos decir, y en ese sentido en cierto modo un caos cerrado, en la línea de Györgyi o Ian-

nis, y no aleatorio, azaroso, como el de John Cage. Si alguien tose o le suena el móvil en un concierto de Cage, no pasa nada, hasta puede quedar bien, porque la música de Cage es capaz de integrar lo que le es heterogéneo.

Eso nunca ocurre en mi música.

Sin embargo, parece que cierta apertura, cierta indeterminación, es inherente al caos. Su música en cambio ha sido definida como "aleatoriedad controlada". ¿No es esto contradictorio?

Es contradictorio sí, como lo es hablar de sistemas caóticos. El caos no puede ser sistemático, y el sistema no puede ser caótico. Pero se habla de sistemas caóticos, y es una realidad. Mi música es una aleatoriedad controlada, efectivamente. En un texto musical hay muchísimos parámetros, algunos están al azar, otros controlados, y otros que voluntariamente están incontrolados. Por ejemplo, no en las alturas, pero sí en la sincronía rítmica; aquí sí puedo dejar algo a la aleatoriedad, pero el hecho es que en esa asincronía rítmica, cada ritmo que la produce, está perfectamente fijado. Otra cosa sería que cada uno tocara el ritmo que quisiera; ahora, si uno está tocando un $\frac{3}{4}$ a negra 60 y otro un $\frac{7}{8}$ a negra 74, y el otro un $\frac{5}{4}$ a negra 120, de hecho son tres ritmos perfectamente definidos, perfectamente claros. Lo que pasa es que la sincronía produce cierta aleatoriedad, porque lo que no se puede hacer es que sea exactamente 120, y en esa falta de exactitud está precisamente la aleatoriedad, pero controlada, hasta el límite de lo que la produce. La esencia, el micromundo de la aleatoriedad, está controlada; lo que no se controla es el resultado total.

Esto es precisamente lo que decía Adorno acerca del dodecafonismo de Schönberg como plenitud del contrapunto, pues para Adorno la esencia del contrapunto no es que se rija por acordes predeterminados, sino que los acordes sean el resultado de la conjunción de

los sonidos en un decurso absolutamente libre de las voces. En este sentido le he oído mencionar alguna vez que prefiere componer para varios instrumentos que para uno solo, o para piano a cuatro manos, ya que esto permite la pluricefalidad. Menciona el escudo de España, en el que aparece el águila de dos cabezas...

Sí, pero no es componer para un instrumento lo que me cuesta más, sino componer para pequeños grupos. Para un instrumento solo, flauta sola, chelo solo, donde aparentemente no existe la polifonía, la posibilidad de la polifonía, no me cuesta componer, pues se puede conseguir el contrapunto mediante la acentuación o la repetición de ciertos sonidos, en una misma línea, como hace Bach por ejemplo. Pero la polifonía simple entre dos instrumentos o dos voces, o un pequeño grupo me cuesta más, porque parece que viene impuesta. Me gusta más que suija.

La aleatoriedad en la que el creador se exime del trabajo de elaboración —como puede ocurrir en Cage—, no la admite...

No, no, porque ahí todos los elementos, todos los parámetros de esa aleatoriedad, son aleatorios, y entonces ya no existe control ninguno.

Volviendo a lo que hablábamos, de que la creación no es un moldear o dar forma, sino más bien es descubrir o seleccionar. En su música se percibe que es eso, como un sumergirse, bucear en el sonido. Muchas de sus obras empiezan con una nota mantenida y poco a poco esa nota se va desplegando...

Va engendrando otras cosas, como una célula viva, que al cabo de un cierto tiempo ha producido toda una serie de células hasta crear un ser humano, pero en principio es una. Y esa célula fecundada va fecundando, creando otras células, hasta crear un complejo, todo un mundo *salido* de ese punto inicial.

Muchas veces también termina con la misma nota con que comenzó, de manera que la composición es como un viaje por el interior del sonido...

Sí, exactamente, lo que engendra, lo que ve una nota.

Esto está en conexión con algo que dice Charles Rosen que la música, y el arte en general, siempre ha tendido al monotematismo. Rosen pone como ejemplo a Beethoven o Haydn, y más cerca tenemos por ejemplo a Sibelius, que no parten en la construcción sinfónica de dos principios, de dos temas, sino de uno.

Claro, pero es que además, por mucho contraste que quieran establecer, por ejemplo Mozart, entre los temas A y B en el primer movimiento de sonata, al fin y al cabo el segundo tema está hecho por él, y por mucho contraste que quiera hacerse de sí mismo no puede.

En Beethoven o Haydn la mayoría de las veces el tema B es una derivación, por inversión u otro procedimiento, del A...

Sí, y aunque quieran contrastarlo mucho, si está hecho por él... El mayor contraste sería que en una sinfonía de Haydn el tema B fuese de Dittersdorf... entonces sí habría un contraste real. Pero siendo él mismo el que hace el tema B por mucho que quiera contrastar es el propio Haydn el que lo ha creado. Sí, es indudable que el monotematismo, la uniprincipialidad, es una realidad en el arte, y en la música.

En este sentido es en el que para Aristóteles el arte imita a la naturaleza, pues la naturaleza es así, crece a partir de un principio que engendra algo en cierto modo distinto de sí. En el caso del arte es el espíritu el que en cierto modo engendra algo distinto de sí. No sé que sentirá usted ante una de sus obras. ¿Alguna vez se siente más pequeño que su obra?

Llega un momento en que la obra se hace independiente y anda por sí sola. Sí, se reconocen muchas co-

sas de uno mismo en la obra, y hay recuerdos en ciertos pasajes del momento de la vida en que fue creada, pero llega un momento en que la obra vive su vida, y por mucho que uno quiera controlarla, aunque él mismo la dirija, tiene sus propias exigencias, su propia vida. Y si uno queda satisfecho de lo que ha escrito, se da cuenta de que es como los hijos, que van creciendo, y uno se pregunta: ¿Este es el mismo que estaba en la cuna en casa y que lloraba? Como el ser humano, la obra de arte tiene su propia vida independiente, y parece que se despega del creador.

Me gustaría que abordáramos ahora su ópera Don Quijote. Toda la obra, y pienso que muchas otras de sus composiciones, está centrada en el tema de la dualidad, que en el caso de Don Quijote se plantea, fundamentalmente, entre naturaleza y cultura, realidad y ficción, cordura y locura, —aunque hay otras muchas más. ¿Cuál es para usted la dualidad esencial que ha querido plasmar en esta obra?

El Ministerio de Cultura me propuso un reto: hacer una ópera para el Teatro Real. Y como, por un lado, yo creo que la estética no puede estar al margen de la ética y, por otro, poner una ópera en escena supone un inmenso coste, me parecía una frivolidad crear una obra que fuera un mero divertimento estético, si no iba unido a un mensaje ético. Sacar a Don Quijote, Rocinante y Sancho a decir una sarta de tonterías —se podía haber hecho una obra en sentido humorístico— tampoco me parecía adecuado, pues Don Quijote es un mito universal, y fundamental en nuestra cultura y nuestro pensamiento. Entonces estuve dándole muchas vueltas con Andrés Amorós, que me mandaba un libreto y otro y otro, hasta seis, porque lo que queríamos es que tuviera un mensaje, y ese mensaje es la utopía que necesitamos para levantar los pies de la tierra y pensar que hay algo más. Después, la cultura, que es fundamental y está en este momento en peligro, como lo ha estado en otras ocasiones, pero ahora quizá más que nunca, por-

que el enemigo de la cultura hoy es la banalidad, la vulgaridad, y contra eso es muy difícil luchar. Contra Stalin o Hitler se podía luchar porque se veía lo que eran. Pero hay tantas gentes de pueblos y ciudades españolas cuyo único contacto con la cultura y el mundo es a través de la televisión, que es muy difícil que se den cuenta de que éso es empobrecedor. Este es el momento que estamos viviendo ahora.

En su Don Quijote hay un pasaje en el que sale un televisor...

Efectivamente, mientras están haciendo el expurgo de los libros que tiene Don Quijote en casa, el grupo que lo hace está viendo la televisión, mientras dicen “¡Ortega, Zubiri... todo al fuego, todo al fuego!” Y después la dictadura, esa dictadura que va en contra de la personalidad, esa imposición de la vulgaridad que muchas veces sufrimos.

La quema de los libros es el acto más bárbaro que puede hacer el ser humano. Existe el de matar, pero es que siempre van unidos. El dictador que hace un expurgo y quema libros, también quema personas. El hombre, que es lo que yo quiero mostrar al final de la obra, Cervantes, muere, pero Don Quijote no, porque Don Quijote es cultura, y mientras lo soñemos, mientras pensemos en él, Don Quijote está ahí. Es también lo que quiero expresar en las *Elegías a tres poetas españoles*, donde al final hay un acorde de órgano, suavísimo, pequeñito, que no pueden destruir la masa orquestal y los cinco percusionistas. Termina la orquesta con un acorde violentísimo, y queda el pequeño acorde del órgano: éso es la obra del poeta, que no se puede destruir. Cuando se destruye, entonces sí que nos hemos cargado al hombre. Pues todo este mensaje ético es el que quise expresar en *Don Quijote* y llevar al Real, y creo que la gente lo captó.

Sin embargo, creo que hay otra dualidad fundamental. Desde el comienzo mismo de la obra, se plantea en

efecto la oposición naturaleza-cultura, realidad-ficción, con la apertura de la parte de atrás del escenario, que permite escuchar el sonido de la calle —se oye un claxon, una moto...—, desde la que se acercan dos excavadoras y arrojan un montón de libros al foso. Pero mientras ocurre esto, sale a escena Cervantes, Cervantes hombre, sin el alzacuellos, con corbata, preguntándose “quién menoscaba mis bienes...” De manera que también está la dualidad hombre-mundo. La obra comienza con la nota LA mantenida, asociada a la realidad, la naturaleza. Pero la primera palabra de la obra es “quien”.

Esta doble dualidad se expresa musicalmente, como usted mismo ha señalado, con la colisión de semitonos: LA-Sib, LA-SOL#. La colisión LA-Sib domina los primeros minutos de la obra, en la orquesta, y es sobre el Sib donde el hombre (Cervantes) repite de nuevo varias veces la palabra “quién”, interrogándose, en una serie de melismas, pero nunca desciende al LA (la realidad). Naturaleza (LA) y hombre (Sib), siguen separados. Hasta ahora Cervantes no ha cantado, al menos melódicamente, pero en un momento dado, coge la pluma, se pone el alzacuellos, y se pone a cantar el maravilloso tema de Antonio de Cabezón de las “Variaciones del canto llano del caballero”, que empieza con las notas LA-Sib-DO-DO... Y es donde por primera vez el LA y el Sib aparecen unidos, reconciliados en el arte. En este sentido, el arte no sería un polo de la dualidad, sino justamente lo que la resuelve, el lugar del encuentro.

Me parece una interpretación perfectamente válida. El arte es el que ayuda a interpretar la naturaleza. El hombre está para interpretar, para humanizar la naturaleza, esa naturaleza que a veces es brutal, y desde el arte la estamos humanizando. Una tormenta en el mar o la montaña es algo salvaje, sobrecogedor. Y después, esa cosa terrible que tiene la naturaleza de que los animales no sienten nada ante el nacimiento o la muerte de sus semejantes. En el hombre se le ha añadido a todo

eso el amor, el afecto, el pensamiento, y eso es lo que hace la naturaleza habitable.

El hecho mismo, tan simple, de comer, que en sí tiene el sentido de la mera supervivencia animal, lo hemos convertido en cultura, en el *Banquete* de Platón, lo hemos humanizado, lo hemos rodeado de belleza. Tomar un buen vaso de vino... todo lo que hay detrás. Hay una historia muy bonita acerca de la bendición del pan y del vino. En la tradición, el pan y el vino significan el momento en que el hombre deja de ser nómada, y se asienta en un sitio, planta unas semillas en el suelo, espera un año, varios en el caso de la vid, los recoge y los transforma en pan y vino. Pero para eso no puede ser nómada, tiene que estar afincado en un sitio, y al estar afincado crea la familia, puede crear un núcleo familiar. El pan y el vino simbolizan que se ha creado la familia, la convivencia humana. Esto es lo que nos distingue de los animales. Todo esto es lo que está en el trasfondo de la ópera.

Por eso su Don Quijote no termina con el LA inicial (la realidad), sino con el SOL#, largamente mantenido en el violonchelo, que simboliza al semitono inferior, el arte, la utopía, el pensamiento, la cultura...

Que es también la nota por la que empieza el canto de Dulcinea que dice “bendita locura por la que nos haremos libres”.

Y creo que también la nota por la que empieza el villancico de Juan de Encina Hoy comamos y bebamos.

En efecto, esta vez en alusión al carácter lúdico y festivo del arte, pero que no es el único, porque el arte tiene también la función de hacernos reflexionar, preguntarnos, no conformarnos con lo dado, pero no sólo en el sentido inconformista de no aceptar una realidad defectuosa, sino sobre todo de no conformarnos con nuestra mirada, tantas veces mediocre, ciega ante una realidad llena de riqueza. Esa bendita locura, que nos

hace cuerdos, que nos sana de la locura de aceptar pasivamente la realidad inmediata, sin interrogarnos, sin contemplarla, sin tratar de cambiarla.

Todo esto pasa mientras Rocinante desciende, convertido en Pegaso por dos inmensas plumas... Quizá es una alusión al poema de Juan de Encina A la dolorosa muerte del príncipe Don Juan, que comienza:

*“Despierta, despierta tus fuerzas, Pegaso,
tú, que llevabas a Belerofonte,
llévame a ver aquel alto monte,
muéstrame el agua mejor de Parnaso...”*

No, no lo conocía. Es precioso. El símbolo de Don Quijote montado en Pegaso lo he tomado de un grabado de Gustavo Doré. Sin embargo, es asombrosa la coincidencia espiritual con el poema. Pegaso es donde se asientan las musas. Rocinante-Pegaso desciende y se lleva a Don Quijote. Cervantes queda en tierra, que es a lo que pertenece. Pero el arte es eso. El arte es mundano, pero no mundanal; es del mundo, está hecho de trozos de mundo, pero nos lleva más lejos, más dentro, más alto.

Me ha parecido encontrar una íntima relación entre su Don Quijote y su Officium Defunctorum, no sólo por la temática —la reflexión sobre temas similares—, sino musicalmente, por el modo de tratar las citas de temas musicales de la tradición. En ambas introduce temas de la tradición musical: las Variaciones sobre el canto llano del caballero de Antonio de Cabezón y el Hoy comamos y bebamos de Juan del Encina, en el Don Quijote; el coral O Haupt voll Blut und Wunden de Bach (Oh cabeza cubierta de sangre y heridas, de dolor y de insultos...) en el Officium. Pero parece que la cita musical no es sólo eso, una cita, sino que parece dar forma, ciertos ejes sonoros, estructurales, a su obra.

Desde luego. Desde hace algunos años vengo incorporando temas de la tradición musical española a mi música y, en efecto, no como un mero añadido. En *Versus* o en el *Preludio para Madrid 92* también lo he hecho, y en otras muchas, pero siempre integrándolos en la técnica y estética actual. Hace unos días me preguntaba alguien por qué al comienzo de *Versus*, en el que cito un tema de Juan del Encina, lo acompaño de una nota disonante mantenida en los violines; pues para mostrar que la obra es del siglo XX. No vuelvo a la tradición, ni la tomo en préstamo, sino que la extraigo, es decir, la traigo al presente y la integro en el presente. También suelo utilizarlas a veces, por eso mismo, para estructurar musicalmente mis obras. *Don Quijote*, por ejemplo, empieza por LA, que es la nota por la que comienza el aria de Cervantes sobre el tema de Cabezón.

El Sib y el RE (tónica del LA), asociado a Don Quijote, —nota que siempre aparece como elemento distorsionador—, también forman parte del tema de Cabezón:

LA-Sib-do-re-sib

sol-la-RE-sib-do

sol-la-RE-do#-RE

RE-mi-fa-sol-la-fa-Sib...

Y en el Officium las notas fundamentales son el MI (comienzo y final de la obra), el LA (número 4) y un RE agudo en el violín —en el último movimiento si no recuerdo mal—, las notas-eje del coral de Bach: MI LA sol fa mi RE mi, que cita justo en el centro de la obra, con esas notas, y en el número 2 hace una escala descendente de cuatro notas que parece evocar la escala descendente del coral. ¿Es mera coincidencia?

En efecto. En el caso de la similitud de la estructura general con las notas del coral creo que sí. No había caído en la cuenta de que efectivamente son las notas-eje del *Coral* de Bach. Aunque quizá cuando compuse la obra lo hice conscientemente. La escala descendente

de cuatro notas del número 2 sí que es una alusión consciente al coral.

La noche pasiva del sentido también se basa en una escala descendente de cuatro notas...

Sí, pero no por alusión a Bach.

De esta manera, consciente o inconscientemente, la inclusión de material de la tradición nunca es en usted una mera cita, sino un bucear en ella, ya como fuente que conforma el curso y estructura de la obra, ya como mar en el que confluyen éstas.

Esto es lo más hermoso del arte; continuamente descubres cosas que no habías hecho intencionadamente, que no habías puesto, y están ahí, están ahí. De todos modos, todo esto está acorde con el espíritu con que introduzco temas de la tradición, que podría resumirse en que trato de hacerlo orgánicamente.

Al margen de todo esto, usted siempre ha sentido una fascinación especial por este coral de Bach, y ha dicho de él que es “la máxima expresión musical de la muerte de Cristo”.

Sí, así lo creo. Pero en todo esto también juega un papel crucial la educación. Yo lo aprendí a cantar en el colegio, con diez o doce años, y siempre me impresionaba muchísimo; primero lo cantaba de tenor, y al final de barítono, porque de niño vas cambiando de voz, así que lo conozco desde dentro, y desde varias perspectivas. En el colegio era obligatorio el coro, y este coral siempre me conmovía mucho. Así que después, cuando escuché por primera vez *La Pasión según san Mateo* de Bach y reconocí el coral, me llevé una impresión tremenda. Esto es lo que se está perdiendo ahora en la educación. Porque si de pequeño te enseñan estas maravillas, y a participar en ellas, cuando luego las ves realizadas, resuenan muchas cosas, y las sientes como parte de tu vida.

Cuando nosotros, por ejemplo en la clase de literatura, leíamos, medio escenificada, *La vida es sueño*, aunque fueran sólo pasajes, al principio te parecía una cosa muy rara, pero atractiva, porque la paladeabas; y cuando luego, con el paso de los años, vi por primera vez la obra representada en el teatro, me dio un vuelco el corazón. Así te integras completamente en el mundo de la cultura, y es lo que nos falta hoy. Hay cantidad de muchachos de 18 o 20 años que jamás en su vida han oído el monólogo de Segismundo, y claro, la cultura, el arte, se convierte en algo extraño a lo que hay que acceder, ¡cuando es todo lo contrario! La cultura es algo donde se *está*, es el modo del hombre de habitar e interpretar el mundo —desde las pinturas rupestres hasta *El arte de la fuga* de Bach. Es lo más humano que hay, y por un sistema educativo basado más en la acumulación de contenidos y temas que en tocar, paladear, palabras, números, colores o sonidos, la estamos convirtiendo en algo ajeno y elitista.

Cuánta gente no quiere escuchar música, o entrar a un museo, porque dicen: “no entiendo de música, ni de pintura...” ¡Pero si no se trata de entender, sino de sentir, de reconocerse! ¡Hay que saber astronomía para conmoverse ante una puesta de sol o ante el cielo estrellado? Estamos perdiendo esa batalla. Cuando en el colegio se dedica una clase a analizar un cuadro, o a poner las manos en el piano, estás inmerso en algo que es completamente natural; y es que ahí está nuestra tradición, el tesoro más grande que podemos tener. Hasta nuestro pensamiento religioso está metido ahí, y no podemos dejarlo al margen, y lo estamos tirando por la borda, como la quema de libros del Quijote ante el televisor. Por eso la lucha hoy es más difícil. Porque cuando hay una cosa en contra —lo he dicho a veces con humor, irónicamente: en la época de Franco, si llovía, tenía la culpa Franco; si hacía frío, tenía la culpa Franco—, entonces es muy fácil. Y cuando este señor se fue, nos dimos cuenta de que no tenía la culpa de todo, que somos nosotros los que estamos haciendo

las cosas mal, al conformarnos con lo que hay, al pactar con la mediocridad y la ignorancia, que es un enemigo al que no se ve.

Usted siempre ha mantenido que ética y estética están íntimamente relacionadas. ¿Cree que el arte nos hace mejores, tanto al creador como al receptor, o como decía Guardini, no mejores, sino capaces de ser mejores?

Lo que hace el arte es poner en marcha las facetas más nobles del ser humano. La percepción en todos los sentidos, a través de los sentidos, bien sea de la belleza de un sonido, de los objetos, la belleza del tacto, del gusto... También existe un arte culinario, como decíamos antes. Todo esto reunido hace que la parte más noble del ser humano se ponga en acción, se manifieste. Por ejemplo, el ser humano, considerado como un hecho físico que viene al mundo, es un animal más, que lo que busca es la procreación de la especie. De ahí el ser humano ha creado el amor, que ennoblece hasta el máximo ese acto de la procreación de la especie. Una comida bien preparada y presentada, con buena conversación... Todo esto ennoblece al ser humano; y la música es fundamental, porque nos permite percibir la belleza sonora del mundo que nos rodea. Cualquier músico de nuestro siglo estará incómodo en ciertos sitios, y cuanto más cultivado tenga su gusto musical más incómodo se sentirá, porque hay un ruido desorganizado, continuo... Y está uno deseando encontrar el silencio para poder buscarse su propio ruido, o su propia música. En cambio, una persona no cultivada acústicamente se puede encontrar tan a gusto en medio del ruido. De modo que el arte sí nos perfecciona, sensorial, y por tanto humanamente.

Es un misterio, porque luego está la mezquindad personal de tantos artistas, y a veces parece difícil concebir que la vida de Bach, Beethoven o Mozart fueran tan plenas como su música...

Hay una correspondencia muy bonita entre Voltaire y Kant; Voltaire anima a Kant a que se una a la Revolución francesa, para llegar al ideal de que todos los hombres seamos iguales, y Kant pone a Voltaire en un duro aprieto, porque le responde: "iguales a qué..." Claro, tiene que haber un modelo, y si no, vamos a buscarlo, porque sin un modelo ser todos iguales no tiene sentido. Una cosa es igual a otra porque hay un principio; A es igual a B porque A existe previamente. ¿Cuál es el modelo? ¿Cuál es el bien del ser humano?

Hay un cantar andaluz que dice: "si naces pobre y feo, *nesuno* te ha querido, te mueres y vas al infierno, vaya juerga te has corrido"... Siempre tenemos un esquema de a qué llamamos bondad. Para mi, bondad es el ser humano que se realiza en plenitud, que reconoce al prójimo, que le ama; y si encima luego escribe la *Pasión según san Mateo* o la *Quinta sinfonía*, en ese caso, la creación artística sí ennoblece al ser humano, pero sólo presuponiendo la bondad personal.

En toda su música late una honda religiosidad. Usted se declara profundamente creyente ¿cómo ha influido esto en su arte?

Yo creo que toda persona se ha planteado la idea de lo trascendente, de que no podemos estar aquí, llegar y desaparecer... Tiene que haber algo más, si no, no merecería la pena. Todo lo que tenemos, todo, desde el cosmos hasta la última célula... Ahora estamos locos con el genoma humano... Es un milagro tan grande, y lo tenemos todos los días a la vista. La discusión de si puede o no demostrarse la existencia de Dios... Lo que desde luego es indemostrable es su no-existencia. De todos los grandes físicos de nuestro tiempo, no hay uno solo que no se plantee el problema de Dios. Por muy revolucionaria y abarcante que sea su teoría, siempre hay un resquicio de inexplicabilidad que lleva a ver que ahí hay algo, algo trascendente.

Personalmente, la creencia en Dios me ayuda mucho en mi hacer artístico, porque sé que con mi arte hago

bien, que puedo ayudar a abrir horizontes a los demás, en el sentido de la percepción ética y estética.

Su música tiene siempre carácter contemplativo, no sólo cuando escribe obras religiosas. El silencio es una de las cosas que más le fascinan, y en su música está muy presente, a veces de manera muy explícita, como en el Réquiem por la libertad imaginada, o en el Concierto para violonchelo número 1, en las que el silencio es tocado literalmente, pues al comienzo los instrumentos hacen el gesto de tocar, pero sin sonido, o el Concierto para violonchelo número 2 que lo subtítulo "sólo queda el silencio". ¿Por qué esta fascinación suya por el silencio?

El silencio es el que manda. Lo que da importancia a un sonido es lo que hay en su entorno; ese entorno puede ser el silencio, y según sea el sonido, el silencio tiene más o menos relieve. Es curioso, si tuviese que dar aquí una conferencia, con este ruido que hay, empezaría hablando muy bajito, para que la gente escuchase. El silencio es el marco del sonido. Es como las esculturas de Chillida, en donde la materia enmarca el vacío. El vacío no es la nada, el silencio no es la negación del sonido, no es el antisonido, la antimateria del sonido, sino la justificación del sonido. Cuando empieza un concierto hay silencio. Cuando termina también, o al menos debería haberlo. En Alemania se respeta el silencio de después del concierto, en otros sitios no tanto. Y también en el centro de toda obra musical hay muchos momentos de silencio, o de *pianissimos*, donde el silencio se sugiere.

Quizá donde se percibe el silencio de una manera especial es en el gregoriano, en la monodía, porque tenemos la melodía emergiendo literalmente del silencio. En la polifonía en cambio, parece que ésto se pierde, porque es contrapunto, nota contra nota, y no nota contra silencio...

Sí, pero cuando calla una voz se crea un hueco, y luego entra esa voz de nuevo para decir algo.

Además, para que las voces no se oscurezcan entre sí, tienen que ser huecas de algún modo, para dar cabida a las demás.

Decía mi maestro Conrado del Campo que si escribes un cuarteto de cuerda, tienes que pensar no que son cuatro sino tres; siempre hay uno que tiene que estar callado para entrar. Lo bonito es —le decía yo— “no decir nada mientras no se pueda mejorar el silencio”. Hay un dicho italiano muy bonito: *il rumore non fa bene, il bene non fa rumore* —el ruido no hace bien, el bien no hace ruido.

En el siglo XX parece que se ha dado una revalorización del silencio como elemento expresivo, como quizá no se había dado en el pasado, fuera de Bach. Estoy completamente de acuerdo con usted en que el silencio no es la nada, la negación del sonido. Pero me viene ahora a la cabeza por ejemplo, el comienzo del adagio de la Música para cuerda, percusión y celesta de Bartók, con los golpes de las baquetas como flotando en un silencio terrible. A veces da la impresión de que en el siglo XX el silencio se ha entenebrecido, no siendo ya lo que origina o arropa al sonido, sino una nada en la que el sonido cae. Quizá en Messiaen el silencio es fecundo, pero ahí está también el solo de clarinete del Cuarteto para el fin de los tiempos, en el que el sonido del clarinete emerge literalmente del silencio en un pianissimo; Messiaen lo titula “el abismo de los pájaros”; el silencio es el abismo que el canto de los pájaros rompe.

Es que el silencio puede ser también angustioso; el silencio total es terrible. El silencio tiene que estar arropado. La soledad, el silencio, tienen que ser voluntarios, nunca impuestos. Feijó escribe en su diario unas palabras sobrecogedoras: “Es de noche. Hay silencio. Afuera llueve. Estoy en una inmensa habitación; estoy

solo, y tengo frío”. Ese silencio es terrible, y hay que romperlo, hay que humanizarlo con la música, como los pájaros de Messiaen.

Una cosa es la soledad y otra el abandono. La soledad es necesaria, y es fecunda; ahí está la soledad sonora de san Juan de la Cruz. Y en la música pasa lo mismo. La música no rompe el silencio, lo habita. Vive en él. Y entonces ocurre que el sonido ilumina el silencio, de modo que habitan uno en el otro, y no pueden ser uno sin el otro.

Su obra ha sido descrita con frecuencia como una duplicidad, un juego de contrarios: instrumentos individuales frente a la masa orquestal, técnica frente a expresividad... Su primer periodo creador parece ser más formalista: el título de muchas obras de esos años viene dado por la técnica empleada, como “anillos” o “formantes”. Su música también ha sido definida como una ascesis expresiva; le gusta mucho la definición de Leibniz de la música como un ejercicio inconsciente de matemática, y usted suele afirmar que la música es el arte más abstracto y sensual a la vez.

¿Ve usted esta duplicidad en su música? En el caso de técnica y expresión ¿cree que su música se ha hecho más expresiva, o lo era ya desde sus primeras obras?

Es muy difícil para alguien hablar de su propia obra, porque está implicado totalmente en ella. La obra no es una parte de uno, sino una totalidad. Yo creo que la técnica es expresiva en sí misma. Lo que ocurre es que hay momentos, etapas, evoluciones, en donde quizá la técnica queda más en primer plano, antes de eso que podemos llamar “expresividad”; que no es algo opuesto a la técnica, sino un complemento. A mí me parece que, en mi obra, técnica y expresividad están representadas al cincuenta por ciento. Porque sin técnica no podría existir la expresividad. Hay una desviación muy frecuente de la religiosidad, que tiende al desprecio del cuerpo, lo cual es una barbaridad, porque sin el cuerpo no podríamos tener conciencia de todo lo demás. Sin la

dimensión física no podría existir la espiritual. Igual de pernicioso es para el hombre ejercitar sólo la parte física que despreciarla. Seguro que santo Tomás comía, bebía vino, y hacía ejercicio para poder pensar.

Robert Musil dice que cuando la emoción llega a su cenit se convierte en geometría.

El cuerpo humano también es geometría, como demostró Leonardo. Es una de las formas más bellas que existen, y qué decir cuando el ser humano trasciende esa belleza con la espiritualidad.

Retomando lo que hablábamos antes, en su obra la dualidad es un tema recurrente; lo hemos visto en su Don Quijote, expresada musicalmente por el semitono ascendente y descendente al LA. El semitono⁶ está presente en su obra con un peso singular. En varias obras, como el Concierto para piano, o en el mismo Don Quijote, ejerce una función estructural al terminar estas obras a distancia de semitono de la nota inicial; algo que, mirado desde la tonalidad, es desequilibrado. También en el interior de muchas de sus obras la colisión de semitono tiene un amplio protagonismo, como en Versus o en el Segundo concierto para violonchelo. ¿Por qué esta insistencia en el semitono? ¿Tiene la duplicidad una función simbólica en su música?

Simbolismo no, pero me gusta mucho el semitono, sobre todo el semitono inmediato, a distancia de segunda, más que el de séptima, porque es una ruptura de la tonalidad; permite desdibujar los contornos de las notas, muy definidos en la tonalidad. Si se insiste mucho en un sonido, como muy bien vio Schönberg, enseguida adquiere la función de tónica, o de dominante de una tonalidad, y el semitono desdibuja estas relaciones. Por eso es tan expresivo. El semitono cromático

⁶ En el sistema occidental la distancia entre dos notas es corta.

logra esta cualidad y por eso lo emplean Bach y Wagner con tanto acierto. El semitono rompe con la tonalidad, con el protagonismo de la nota sobre la que se aplica, y al mismo tiempo crea una gran expresividad en torno a esa nota.

Veíamos antes que sus obras no son “atonales” en el sentido peyorativo que desdeñaba Schönberg, porque hay siempre ciertos centros o ejes sonoros. En el Concierto para piano, por ejemplo, las notas de la triada —Lab, DO, Mib— tienen un cierto protagonismo; lo mismo veíamos en su Officium defunctorum con las notas del Coral de Bach.

Sí, se toma una nota, un sonido que organiza la arquitectura del tiempo sin recibir un tratamiento de color, sino que es un sonido en sí mismo. Y luego, se le va dando un color diferente con la flauta, el oboe, el clarinete... Se va coloreando; pero es el sonido, como *sonido puro*, el que sirve de eje y enlace en toda la composición.

Usted suele decir que en su música no hay tonalidad, sino tono.

Exactamente. Envuelvo el tono en la envolvente que a mí me interesa, que no es la tonalidad. Si se escucha mucho un *LA*, en seguida pide resolver en un *RE*, por la tonalidad, para que se forme la quinta, que es el eje tonal. Lo que yo hago es aislar ese *LA* y buscarle otro envolvente, que puede ser el *Sib* o el *SOL#*, la relación de semitono de la que hablábamos antes, o el *Mib*, que crea un tritono, el *diabolus in musica* para la tonalidad, porque la rompe... Envuelvo la nota en otro mundo, y entonces me alejo de la tonalidad, pero manteniendo ejes sonoros.

Quiero enlazar con uno de los temas que ha sido eje de esta conversación, cuando hemos dicho que la creación artística no es poner o dar forma, sino más

bien extraer, seleccionar... Ya hemos hablado de esto en su música; la comparábamos con una caja de resonancia, con un bucear en el sonido. En este sentido me parece que su técnica de los "anillos" y de los "formantes" sigue la misma dirección; pues el sonido es el que dirige la composición, más que lo contrario. ¿Nos podría explicar someramente en qué consiste la técnica de los "anillos" y de los "formantes"?

"Anillo" es un término del mundo de la electrónica, que se refiere a una cinta que no tiene ni principio ni fin y que se repite continuamente. Si colocamos en diferentes aparatos de reproducción sonora diferentes cintas-anillos de diferentes contenidos y duraciones, y las hacemos sonar a la vez, obtenemos un todo, un conjunto en el que siempre estaremos escuchando lo mismo y nunca será igual; hasta que no se repita la multiplicación de cada una de las duraciones. Cuantas más cintas y más largas sean las duraciones, mayor será ese conjunto sonoro en el que no se repite nada. Es un poco lo que ocurre en el cosmos; cada planeta tiene una duración de giro y sigue una órbita, de modo que para que coincidan dos planetas hace falta cierto tiempo, y para que coincidan tres en un mismo punto, bastante más, y para que coincidan siete u ocho en una misma línea hacen falta millones de años, algo imposible, desde luego, para ser observado por el ser humano. Pero siempre están girando a la misma velocidad, siempre está ocurriendo lo mismo y, sin embargo, nunca es igual.

Esta idea de la variación continua es algo que siempre me ha fascinado. Pero una variación continua sería prácticamente imposible, porque tendríamos que estar creando cosas siempre nuevas y lo bonito es que estamos percibiendo siempre lo mismo, sintiendo lo mismo, aunque siempre hay una variación, un elemento nuevo. Como decía Heráclito, es imposible bañarse dos veces en el mismo río. Eso es exactamente lo que pasa: el río está ahí, es el mismo, pero el agua, las flores, los árbo-

les, no son los mismos; reconocemos que ése es el mismo río del año pasado, y no es el mismo.

Esta idea de siempre lo mismo y nunca igual es muy atrayente para la música; es lo que me atrajo de los anillos electrónicos y me movió a realizarlos también en la música orquestal.

Y en cierta manera conecta con las formas preclásicas contrapuntísticas, basadas en la imitación.

Sí, por ejemplo, cuando se estudia o se compone una fuga —aunque no es eso lo que yo aprendí—, se dice que el mejor contrasujeto sería el propio sujeto. El mejor contrapunto sería el del propio tema; entonces estamos en el canon. Y cuanto más se parezca el contrasujeto al sujeto, la fuga es más esencial, más unitaria.

Eso es lo hermoso, crear algo distinto a partir de lo mismo. El compositor, como el pintor, como cualquier artista, siempre hace la misma obra; lo que ocurre es que van variando las circunstancias, incluso la finalidad de la obra, pero la obra en sí misma no varía. Haydn escribió una sola obra, y Mozart, y Bach. No es lo mismo un preludio para clave que la *Pasión según san Mateo*, pero detrás late el mismo Bach. Lo que pasa es que esto hay que observarlo desde muy lejos para poder percibirlo, porque si se entra en el detalle... Es muy curioso. Cuando observamos el barroco desde hoy, sin entrar en el detalle vemos que hay muchísimas cosas muy parecidas: Vivaldi, Purcell, Lully, Bach, Corelli... Tienen cantidad de cosas que nos suenan iguales. Pero según nos vamos acercando vemos que Corelli no tiene nada que ver con Bach. Pues en la obra de un artista ocurre lo mismo. El compositor escribe una sola obra, pero en el detalle hay infinidad de variaciones. Finalmente, la obra en sí es la misma.

¿Y la técnica de los “formantes”?

Los “formantes” son, por así decir, el contenido de los “anillos”, los treinta o cuarenta segundos que dura

el anillo. Un formante se puede escuchar solo o acompañado del siguiente. El formante A se puede escuchar solo, el formante B se puede escuchar solo, pero también se pueden escuchar unidos, y además se pueden escuchar unidos sin empezar los dos al mismo tiempo, sino empezando el segundo en un punto que puede ser aleatorio.

De manera que los formantes no son una técnica, sino un elemento compositivo.

Es una forma, una forma cerrada, con su personalidad. En la obra *Formantes para dos pianos* lo que hice fue *yuxtaponerlos*, no *sobreponerlos*; yuxtaponer esos formantes de manera que se pueda escuchar A B C D, o A C D B, o D B C A, y que tengan su lógica. Los dos pianos estaban, claro, perfectamente estructurados en su sincronía. Luego desarrollé esta técnica haciendo que el formante A se pudiera superponer sobre el B, pero sin que empiecen en el mismo punto, sino que el formante A empieza en un punto cero, y a partir del segundo veinte o treinta empieza el formante B, y tienen una lógica.

¿Sigue empleando estas técnicas?

En algunos momentos sí, pero no de modo tan explícito, sino que están metidas en la orquesta. En *Halffbeniz* por ejemplo, hay una estructura de cinco compases en la cuerda y otra estructura de siete compases en la madera, y lo que hago es repetirlas; no coinciden, pero cada una está perfectamente cerrada.

En música hemos pasado por la modalidad, la tonalidad, la atonalidad, el dodecafonismo, la aleatoriedad, incluso se ha roto la barrera del sonido, con la música concreta que incorpora el ruido... Parece que ya no puede haber revoluciones en el material musical, y lo mismo podría decirse de todas las artes.

Yo creo que las revoluciones artísticas no existen; son siempre *a posteriori*, las vemos como revoluciones después de que han sucedido, pero en su momento no fueron tomadas como tal, sino únicamente como el no repetir el pasado. El público puede tomar esto como revolución, pero el arte abstracto, por ejemplo, era una continuación absolutamente lógica de lo anterior; sobre todo a partir de la invención de la fotografía. Seguramente en el futuro tomarán como revoluciones lo que estamos haciendo hoy, y que no es sino seguir el curso de la tradición.

A este respecto, ¿está de acuerdo con la teoría adoniana de la evolución inmanente del material artístico, que prioriza la utilización de ciertos estadios del material sobre otros, por ejemplo en música del atonal sobre el tonal, porque considera que el segundo es expresión de un contexto socio-histórico pasado, de modo que está hoy desfasado? ¿No implica esto una concepción progresista del arte?

Yo no hablaría de progreso, sino de evolución. Goya no pintaba mejor que Velázquez, ni Picasso mejor o peor que Goya. Lo que ocurre es que los puntos de partida son distintos en cada uno, y las finalidades eran también diferentes, del mismo modo que se empleaban también medios distintos, pero no mejores o peores, más o menos avanzados. Por eso no creo que se vayan a agotar nunca. En arte existe evolución, pero no progreso.

¿Cree que es posible emplear de manera contemporánea el lenguaje tonal?

Creo que no, porque la tonalidad tiene toda una serie de implicaciones formales y armónicas que la hacen incompatible con el lenguaje musical contemporáneo. Es incompatible sobre todo con la concepción contrapuntista germana, de voces independientes que coinciden en el acorde, de manera que el acorde no es el fin al que tienden. Pero también lo es desde el punto de vista

más francés o latino, en el que las voces coinciden porque hay previamente un orden de coincidencia vertical-armónico, implicaría una concepción armónica del sistema tonal que pertenece al pasado. Debussy ya rompe con esa concepción, pues en su música cada acorde tiene su valor en sí mismo y no en la relación gramatical con los demás.

Volviendo a su Don Quijote, hay una escena que me impresionó profundamente, cuando atacan a Don Quijote con unas plumas afiladas como espadas, y él se defiende con una pluma muy grande, pero blanda, incapaz de competir con las otras. Esto me parece una metáfora muy rica de la relación entre el arte y la vida: el arte no actúa sobre el mundo como la política por ejemplo, porque está por así decir en otro plano. El arte influye en el mundo de una manera diferente. Gadamer y Gombrich lo comparan a una luz distinta. Sin embargo, su música está profundamente comprometida con el mundo y la sociedad.

Yo creo que el arte no influye en la política de masas, pero sí en el individuo, y la masa está compuesta por individuos. De tal manera que si tenemos individuos capaces de sentir, de pensar, de inteligir, de concebir, de aprehender la belleza, esa masa será completamente diferente a una masa brutal y agresiva, que es lo que ocurre normalmente. Así es como el arte influye en la masa. Es difícil que en los colegios se escuche la *Suite lírica* de Alban Berg, pero hay muchos estadios intermedios hacia esa sublimación de la belleza comprometida que sí sería bueno incorporar en la educación. El arte contribuye a educar la sensibilidad, en lo grande y en lo pequeño; a enseñar que es feo matar un pájaro. Y luego, por supuesto, se puede provocar el efecto contrario.

En esto sí influye el arte: en el pensamiento, la cultura; pero siempre en el individuo, en la persona, que es la que nos interesa, y que es la que luego conforma la sociedad. Entonces será una buena sociedad, si está

formada por individuos, por personas pensantes, sentientes... No hace falta que todo el mundo sepa quién es Aristóteles, pero sí conocer su entorno, saber que no tiene que destruir la naturaleza; eso es ser culto y así está haciendo una labor muy importante en la sociedad. Que esto es un ideal, una utopía, pues sí, pero merece la pena luchar por esa utopía.

Vuelvo a la pregunta. El arte quizá no influya en la gran corriente, en el gran río de los movimientos humanos, pero influye en los individuos, haciendo que los individuos acepten o no acepten, participen o no participen en esos grandes movimientos de la historia, y ahí tenemos una labor muy importante los artistas. La educación de la sensibilidad es muy importante. Hace unos días fui a hablar en un colegio sobre estas cosas. Por las ventanas se veía un paisaje impresionante, había un atardecer fantástico. Pero el aula en la que estábamos era espantosa, y les dije ¡pero cómo os voy a hablar aquí dentro de música, teniendo esa belleza ahí fuera! Lo primero que hay que intentar es que los alumnos estén en un entorno acogedor, en mesas y sillas cómodas, y si es posible bonitas, hacer la competencia a lo que tenemos ahí fuera, que esa hermosura de ahí fuera estuviese aquí dentro. Ésa es la lucha del arte.

Otra escena impresionante es el final de Don Quijote, cuando Cervantes le dice a Don Quijote que no existiría si él no le soñara, y Don Quijote le responde "y a ti quién te ha soñado". Aquí tocamos el tema de cómo la obra de arte nos puede ayudar no sólo a conocer el mundo, sino a nosotros mismos, pues es el personaje creado por Cervantes el que le revela su identidad y su verdad, su condición de ser también creado, soñado.

Aquí volvemos a lo que hablábamos, de que la obra de arte llega un momento en que se hace independiente de su creador, y la obra misma te cuestiona cosas que no has puesto conscientemente. Estoy seguro de que Cervantes, mientras escribía, se decía: ¿pero qué

héroe estoy creando, que no triunfa nunca? Y eso le hizo seguir en esa línea de ese héroe que triunfa por otros caminos. Ha creado un mito y el mito le dice: ¿y a ti quién te ha creado? Y esto trasciende a Cervantes. Además, no es sólo el hecho físico de la existencia de Cervantes, sino la cantidad de casualidades que tuvieron que darse para que Cervantes viviese en un momento dado y en unas circunstancias determinadas para crear el Quijote. Si Cervantes hubiese nacido en el siglo XII o en el XIX no existiría el Quijote. Tuvieron que converger una gran cantidad de cosas para que creara este personaje. Lo mismo pasa con cada uno de nosotros, la cantidad de azares que han tenido que darse para que estemos aquí, y en la cantidad de cosas y personas que influimos y que a la vez influyen en otras... Nuestras acciones tienen consecuencias que nos trascienden completamente. Estamos inmersos en una gran red.

Hay un cálculo muy curioso. Si piensas que cada cien años hay tres generaciones y retrocedes mil años, tienes treinta generaciones. Si retrocedes treinta generaciones tomándote a ti mismo como eje resulta que tienes dos padres, cuatro abuelos, ocho bisabuelos... Si retrocedes treinta generaciones, mil años, la base de tu pirámide son dos mil millones de personas, y si retrocedes treinta y una generaciones son cuatro mil millones, somos continuidad de los egipcios. A partir de la decimoquinta generación hacia atrás, o antes, al menos en Europa, somos todos lo mismo. Todos somos hijos de alguna forma de Carlo Magno y de Roland, todos estamos relacionados. Esto te da una cierta afinidad con todos los demás, y te hace depositario de muchísimas cosas.

¿Cómo recuerda los comienzos de su carrera musical, en los que tenía que ganarse la vida componiendo música para el cine —más de treinta bandas sonoras, si no me equivoco— y la radio?

Los recuerdo como un momento de muchas ganas de hacer cosas, en los que me servía de cualquier elemento para poder realizar mi profesión y mi vocación de hacer música. Hubo momentos duros pero, como suelo decir, también salía el sol y llegaba la primavera, y había días estupendos. No se puede tener todo planificado. Hay que dar cabida al azar y la suerte; también eso tiene su belleza.

III. BIBLIOGRAFÍA

ESCRITOS DE CRISTÓBAL HALFFTER

“Espacios no simultáneos”. Texto de presentación de la partitura. Libro de Música. Iglesias, A. (coordinador): Rodrigo, J., Halffter, C., García Abril, A., de Pablo, L., Bernaola, C., Marco, T. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1996.

Gómez Amat, C., *Notas para conciertos imaginarios*. Prólogo de Halffter, C., Espasa Calpe, Madrid 1987.

Historia de la música, preparada por Halffter, C., López de Osaba, P. y Marco, T., Universidad Nacional de Educación a Distancia, Colección Aula Abierta, Madrid 1976.

Instituto de España. Sesión conmemorativa de su fundación. Halffter, C., Rumeu de Armas, A., Querol Roso, L. y otros. Instituto de España, Madrid 1976.

“La dictadura de la razón”. Discurso de Halffter, C. Contestación de Alberto Portera. Real Academia de Doctores, Madrid 1998, 47.

“La música”. Panorama español contemporáneo. Prefacio de Halffter. C. Ed. Cultura Hispánica, Madrid 1964. Torres, R., Barcelona 1983.

Marco, T., “La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico”. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando leído el 7.11.1993; contestación de Halffter, C. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1993.

Música y cultura 1º BUP. Halffter, C., López de Osaba, P., Marco, T., Luis Vives, Zaragoza 1986.

Pahlen, K., *Manuel de Falla y la música en España*. Prólogo de Diego, G. Traducción de Halffter, C. Editora Nacional, Madrid 1960.

“Tradición y coetaneidad”. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20.11.1983, y contestación de González de Amezua, R. Real Musical, Madrid 1983.

MONOGRAFÍAS SOBRE CRISTÓBAL HALFFTER

Casares Rodicio, E., *Cristóbal Halffter*. Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Universidad de Oviedo, Departamento de Arte y Musicología, Colección Ethos Música, Oviedo 1980.

Daschner, H., *Spanische Musik auf der Höhe ihrer Zeit: Cristóbal Halffter*. Saarbrücken, Pfau 2000.

Marco, T., *Cristóbal Halffter*, colección “Artistas Españoles Contemporáneos”, Ministerio de Educación y Ciencia, Valencia 1972. Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1972.

“Preludio del III milenio: Músicos españoles en torno a Cristóbal Halffter”, Consejería de Educación y Cultura, Madrid 1994.

ESCRITOS SOBRE CRISTÓBAL HALFFTER

Brembeck, Reinhard, J., “Erste Oper von Cristóbal Halffter: Herbert Wernicke inszeniert *Don Quijote* in Madrid”. Neue Musikzeitung (nmz), 4.4.2000.

<http://www.nmz.de/nmz/nmz2000/nmz04/rumpf/bericht-halffter-brembeck.shtml>

Casares Rodicio, E., “*Paráfrasis* av Cristóbal Halffter”. *Nutida Musik*, Estocolmo 1986.

Voz “Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal”, *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana VI*, Sociedad General de Autores y Editores 2000.

Centro Virtual Cervantes, “C. Halffter: *Don Quijote*, estreno absoluto” (sinopsis, ficha técnico artística, música sobre el texto). Centro Virtual Cervantes, Teatro Real, Instituto Cervantes (España), 2000-2001.

<http://cvc.cervantes.es/actcult/halffter/portada.htm>

Costas, C. J., “Cristóbal Halffter y su *Tiempo para espacios*”. *La Estafeta literaria*, 559, Madrid, 1.3.1975.

Danuser, H., “Cristóbal Halffter: un ejemplo de la nueva música comprometida”, *ACS* 1978 II, 475-478.

Daschner, H., “Cristóbal Halffter y la plástica”, revista *Sibila*, núm. 4, Sevilla enero 1996, 40-41.

Iglesias, A., “La obra para piano y orquesta de Esplá, O., Rodrigo, J., Halffter, R., Falla, Albéniz, Halffter, C. y Turina, J. ”, Alpuerto, Madrid 1994.

Reverte, A., “*Don Quijote*, una larga y olvidada presencia operística”, *El Cultural de El Mundo*; 20-26 de febrero de 2000, 70-71.

Ripoll, J. R., “*Don Quijote*: una ópera de Cristóbal Halffter”.

http://cvc.cervantes.es/actcult/halffter/c_halffter/textos.htm

Soler, Agustín Charles: “La universalidad de un lenguaje, confrontación de dos obras: *Debla* y *Preludio para Madrid 92* de Cristóbal Halffter”, *NASS* VIII 1, 1992, 9-54.

<http://www.ctv.es/USERS/acharles/analisis/halffter/halffter.html>

“Creatividad e idioma en la música de Cristóbal Halffter”.

http://cvc.cervantes.es/actcult/halffter/c_halffter/textos.htm

ENTREVISTAS A CRISTÓBAL HALFFTER

Fernández Guerra, J. (en torno a Rodolfo Halffter), ABC Cultural, Madrid 15.1.2000, 51.

García-Rosado, F., Revista *Ópera actual* núm. 38, marzo-abril 2000, 21-22.

Guibert, Á., “Cristóbal Halffter: quería que Lucio Muñoz hubiera hecho la escenografía de *Don Quijote*”, ABC Cultural, Madrid, 343, 29.5.1998, 48-49.

Iglesias, F., “La cultura musical en España y en la Comunidad”. ABC, Valladolid. Actualizado el 19.4.2001 Madrid, Domingo Pérez.

[http://valladolid.abc.es/espvalladolid/documentos/Entrevistas/Cristóbal Halffter.asp](http://valladolid.abc.es/espvalladolid/documentos/Entrevistas/Cristóbal%20Halffter.asp)

Parada, L. I., Diario ABC, Madrid 12.11.2000, 76-77.

Pintado Mascareño, P., “La música, armonía del espíritu”. Revista *Atlántida* núm. 14, abril-junio 1993, 44-57.

Romero, J., “Pasión por Don Quijote”, revista *Scherzo* núm. 141, enero/febrero 2000, 59-64.

CATÁLOGO DE OBRAS

Si no se indica lo contrario, las obras están editadas por Universal Edition, Viena.

Abreviaturas:

UME: Unión Musical Española, Madrid (editorial).

RI: Ricordi, Milán (editorial).

MÚSICA ESCÉNICA

Ballet:

Saeta, 1955

Jugando al toro, 1959

Ópera:

El ladrón de estrellas, libreto de Casellón, A., 1959

La del alba sería, fragmentos de la ópera “Don Quijote”, 1997

Don Quijote, libreto de Andrés Amorós, 1999

MÚSICA ORQUESTAL

Scherzo, 1951

Concertino (orquesta de cuerdas) 1956

Cinco Microformas, 1959-60

Orquestación de la *Rapsodia española* de Albéniz, 1960 (UME)

Sinfonía para tres grupos instrumentales, 1961-63

Secuencias, 1964

Anillos, 1967-68

Réquiem por la libertad imaginada, 1971

Planto por las víctimas de la violencia (orquesta y cinta magnética), 1970-71

Elegías a la muerte de tres poetas españoles, 1975

Variaciones sobre la resonancia de un grito (11 instrumentos y banda magnética), 1977

Tiento, 1981

Versus, 1983

Paráfrasis, sobre la “Fantasía sobre una sonoridad de G. F. Händel”, 1984

Tiento del primer tono y batalla imperial, 1986

Variaciones Dortmund, 1987

- Preludio a Némesis*, 1989
Mural sonante, 1993
Memento a Dresde, 1994
Turbas, collage para orquesta, 1996
Halfbéniz, divertimento para orquesta, 2000

ORQUESTA Y SOLISTAS

- Concierto para piano y orquesta*, 1953
Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda, 1956
Partita (violonchelo y orquesta), 1957-58
4 Brechtlieder (soprano y orquesta), 1967
Fibonacci (flauta y orquesta), 1969
Pinturas negras (órgano y orquesta), 1972
Procesional (2 pianos y orquesta), 1973-74
Concierto para violonchelo y orquesta núm. 1, 1974
Concierto para violín y orquesta núm. 1, 1979
Sinfonía ricercata (órgano y orquesta), 1982
Doble concierto (violín, viola y orquesta) 1984
Concierto para violonchelo y orquesta núm. 2 "No queda más que el silencio", 1985
Tres poemas de la lírica española (barítono y orquesta), 1986
Concierto para piano y orquesta, 1987
Concierto a cuatro (4 saxofones y orquesta), 1990
Concierto para violín y orquesta de cuerda núm. 2, 1991
Siete cantos de España (soprano, barítono y orquesta), 1992
Odradek, homenaje a Kafka para orquesta, 1996

ORQUESTA Y CORO

- Antífona pascual*, 1952 (UME)
Misa ducal, 1955-56 (UME)
In expectatione resurrectionis Domini (Cantata para barítono, coro y orquesta), 1962
Symposium (barítono, coro y orquesta), 1965-66
Cantata *Yes, Speak Out* (Cantata para la ONU; soprano, barítono, 6 narradores, 2 coros y 2 orquestas), 1968
Oración a Platero, 1973
Officium defunctorum, 1978
Preludio Madrid 92, 1991
Veni Creator Spiritus, 1992
De verborum et speculorum ludis, 2000

CORO

- Ave María*, 1954
Panis angelicus, 1954
Eres como la nieve, 1957 (RI)
Pater noster, 1960
Misa para la juventud, 1965
Jarchas de dolor de ausencia (12 voces a cappella), 1979
Dona nobis pacem, 1983
Dos motetes, 1988
Dos corales litúrgicos, 1990

VOZ Y ACOMPAÑAMIENTO

- Dos canciones*, 1952 (UME)
Cuatro canciones populares leonesas, 1957 (UME)

- Dos canciones tristes de primavera*, 1958 (UME)
Panxoliña, 1958
Dos canciones para Navidad, 1959
3 Brechtlieder, voz y 2 pianos, 1964-65
Noche pasiva del sentido, voz, 2 percusionistas y cinta, 1969-70
Gaudium et Spes-Beunza, 1973
Leyendo a Jorge Guillén, 1982
Canciones de Al-Andalus, 1988
Ceremonia-Elegía de Jenófanes, 1999

MÚSICA DE CÁMARA

- Tres piezas para cuarteto de cuerda* (Cuarteto I), 1955
Himnum heroicum panegiricum, 1959
Homenaje a Ramón Gómez de la Serna, 3 percusionistas y cinta, (primera versión de *Espejos*), 1963
Espejos, 4 percusionistas y cinta, 1964
Líneas y puntos, 20 instrumentos de viento y cinta, 1967
Antiphonismoi, 1967
In memoriam Anaick, 1967
Oda para felicitar a un amigo, 1969
Cuarteto II "Memoria", 1970
Noche activa del espíritu, 2 pianos y cinta, 1972-73
Tiempo para espacios, 1975
Pourquoi?, 1976
Mizar, 1977
Cuarteto III, 1978
Mizar II, 1980
Fantasia sobre una sonoridad de Händel, 1981
Concierto para flauta y sexteto de cuerda, 1982
Slava de Budjet mir's Toboj, 1986

- Canción callada*, in memoriam Federico Mompou, 1988
Fandango para 8 violonchelos, sobre el *Fandango* de A. Soler, 1989
Fractal para cuarteto de saxofones (sobre el "Concierto a cuatro"), 1991
Con bravura y sentimiento, para cuarteto de cuerda, 1991
Pasacalle escurialense, orquesta de cuerda, 1992
Daliniana, 1994
Le sommeil, 1994
Endechas para una reina de España, 1994
Tinguely-Fanfãre, 1996
Zeitgestalt, para cuarteto de cuerda, 1996

MÚSICA ELECTRÓNICA

- Nocturno*, 1971
La soledad sonora... La música callada, 1982-83
Cosmophonie I, 1992
Cosmophonie II, 1992
La piedra, bóveda y espejo del tiempo, 1994

CLAVE

- Adieu*, 1978

FLAUTA

- Tres piezas para flauta sola*, 1959
Studio II, cadencia de flauta de "Fibonanciana", 1969
Debla, 1981

GUITARRA

Sonata, 1959

Códex I, 1963

ÓRGANO

Ricercare, 1981

PIANO

Sonata, 1951 (UME)

Introducción, fuga y final, 1957 (UME)

Formantes (2 pianos), 1961

Cadencia, 1983

El ser humano sólo muere cuando lo olvidan, página
en recuerdo de Arthur Rubinstein, 1987

Espejos no simultáneos, 1995

TROMPETA

Pequeña fanfarria para Martin Nordwall, 1985

VIOLÍN

Sonata para violín solo, 1959

VIOLONCHELO

Variaciones sobre un tema de Sacher, 1975

Solo, lamento de un pájaro herido, 2000

III. DISCOGRAFÍA

Anillos

SWR Sinfonieorchester, Ernst Bour (director)
Wergo WER 318. 1 disc 33 1/3 rpm. estéreo.

Antiphonismoi

Oda para felicitar a un amigo

Concierto para flauta y sexteto de cuerdas

“El Grupo Círculo interpreta a Cristóbal Halffter”

Grupo Círculo, Salvador Espasa (flauta), Temes, J. L. (director).

Gasa, Madrid 1991. ADD.

El más pequeño del bosque

Castellón, A. Con un epílogo de María Zambrano y nueve canciones de Cristóbal Halffter (1964). Colección Juvenil Alfagara, 78, Alfaguara, Madrid 1987.

Codex I

Obras de: De Pablo, Turina, J. L., Petrassi, G., Ghedini, G. F. y Bettinelli, B.,

“Música Contemporánea Española e Italiana para Guitarra”

Gabriel Estarellas (guitarra).

Stradivarius, Italia 1998. DDD.

Con bravura y sentimiento

Obras de: Birtwistle, Osborne, Ligeti, Kurtág, Boulez, Berio, etcétera.

“Harrison Birtwistle et al: From Vienna”

Montaigne MO 782027, 1994. CD.

Concierto para violín y orquesta núm. 1

Mural sonante

Christiane Edinger (violín), Radio Sinfonie Orchester Frankfurt, Hessischer Rundfunk Sinfonieorchester, Halffter C. (director).

Audivis Montaigne, Francia 1997.

Concierto para violonchelo y orquesta núm. 2
"No queda más que el silencio"

Concierto para violín y orquesta núm. 2

Elegías a la muerte de tres poetas españoles

Boris Pergamenschikow (violonchelo), Radio Sinfonie Orchester Frankfurt. Halffter, C. (director).

Auvidis Montaigne, Francia 1998.

Concierto para violonchelo y orquesta núm. 2

Paráfrasis

Rostropovich, M. (violonchelo), Orquesta Nacional de Francia, Halffter, C. (director).

Erato, Francia 1987.

<http://cgi.ebay.com/awcgi/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=1423634895>

Dona nobis pacem

Schola Cantorum Stuttgart, Clytus Gottwald (director).

Cadencia 1994, 10 CD. ASIN B 000025 ZMJ.

Dos movimientos para timbal y orquesta

Misa ducal

Regina Caeli

Hispanovox, 1958. Analógico, 33 1/3 rpm. mono.

Fandango

Obras de: De Pablo, Marco, y Turina, J. L.
Octeto de violonchelos Conjunto Ibérico, Elías Arizcuren (director).
Channel Classics, Holanda 1998. DDD.

Fantasia sobre una sonoridad de G. F. Häendel

Obras de Llanas, A. y Orts, J. A.
Orquesta Sinfónica de la RAI de Roma; José Luis Temes (director).
Hi-fi electrónica, Madrid 1991.

Jarchas de dolor de ausencia

Obras de: Penderecky, Marco, Ligeti, etcétera.
Schola Cantorum Stuttgart, Clytus Gottwald, CD 6.
Cadenza 800891-800900, Bayer Records. 10 CD.
ADD.
<http://www.wlb-stuttgart.de/referate/musik/gottwald.htm>

“La del alba sería...” (Suite de la ópera *Don Quijote*)

Fantasia sobre una sonoridad de G. F. Haendel,
RSO Frakfurt, Pedro Halffter (director).
Ensayo ENY 2000.

Oda para el cumpleaños de un amigo

Macias, E. Y., Angulo, M., Briz, J.,
Grupo Instrumental; Odon Alonso (director).
Música Española Contemporánea, vol. 5. RCA RL 35403.
<http://cgi.ebay.com/awcgi/eBayISAPI.dll?ViewItem&item=1426113655>

Officium defunctorum

Orquesta Sinfónica y Coro de Radiotelevisión Española, Halffter, C. (director), Blancafort, A. (director del coro).

Las Edades del Hombre, A&B Master Record, Madrid 1993.

Oración a Platero

Jugendchorfestival 1977-98.

Studio SRI DJB 91374 A.

“Orquestación de la *Rapsodia española* de Albeniz”

Orquesta Nacional de España, Rafael Frühbeck de Burgos (director), Gonzalo Soriano (piano).

Colección “Genios de la música española”, vol. 19.

1 disco 33 1/3 rpm. estéreo.

“Orquestación de la *Rapsodia española* de Albeniz”

Esplá: *Don Quijote velando las armas*

London, New York 1965. Analógico, 33 1/3 rpm.

“Orquestación de la *Rapsodia española* de Albeniz”

Obras de: Falla, Halffter, E. y Turina, J.

Orquesta Sinfónica de RTVE, Orquesta Sinfónica de la Radio de Basilea. García Asensio, E. (director), Gómez Martínez, M. A. (director), Maribel Calvín (piano).

Sonopress Ibermemory, 1997.

Panxoliña

Victoria de los Ángeles (soprano), Moore, G. (piano). (CD 3)

Obras de Mompou, Toldrá, Montsalvatge, etcétera.

“Cantos de España”

EMI Classics 7243 566 9372, 4 CD.

Partita

Obras de: Castelnuovo-Tedesco y García Abril.

Ernesto Bitetti (guitarra), Orquesta de Conciertos de Madrid, Orquesta Sinfónica de RTVE, English Chamber Orchestra, García Asensio, E. (director), etcétera.

EMI Classics, Madrid 1993.

1 disco. Digital, estéreo. 4 3/4 in. 75'

Planto por las víctimas de la violencia

SWR Sinfonieorchester, Halffter, C. (director).

Records International 1980.

Planto por las víctimas de la violencia

SWR Sinfonieorchester, Bour, E. (director).

Obras de Schönberg, Berg, Berio, Boulez, etcétera.

“75 Jahre Donaueschinger Musiktage, 1921-1996”.

Collegno 31899, WWE 12 CD (31903). DDD.

Preludio para Madrid '92

Orquesta y Coro de RTVE; Halffter, C. (director).

Teatro Monumental de Madrid, 16.X.91.

C.O.M.'92, Madrid 1991.

Preludio para Madrid 92, Espejos, Noche pasiva del sentido, Tiempo para espacios, Debla, Ricercare, Leyendo a Jorge Guillén, La soledad sonora... La música callada, Cadencia, Página para Rubinstein.

Grupo de percusión de Madrid, Pequeña orquesta de Madrid, María Manuela Caro, Martín Haselböck, etcétera. José Luis Temes (director).
Comunidad de Madrid. Gasa, Sony Music, Madrid 1991. (2 CD).

Preludio para Madrid 92

Daliniana

Fantasia sobre una sonoridad de Häendel

Veni Creator Spiritus

Orfeón Donostiarra, Coro Santo Tomás de Aquino, Orquesta Sinfónica de Madrid, Pedro Halffter (director).

Marco Polo, Spanish Music Collection 8.225032, 1998. DDD.

Secuencias

Líneas y puntos

SWR Sinfonieorchester, Ernst Bour (director).

Wergo WER 60042 (LP).

Siete cantos de España

Radio Sinfonie Orchester Berlin, María Orán (soprano) Simon Preece (barítono), Halffter, C. (director).

Collegno, Munich 1994.

Tiento del primer tono y Batalla imperial

Obras: *Sinfonía núm. 6*, *Beethoven y Jardín*,. Feibel R.

Halffter, C. (director).

Ars Musici, AMP 5012-2.

Turbas

Orquesta Sinfónica de Madrid, Halffter, C. (director).

Concierto público en el Auditorio de Cuenca, 4.4.1996.

Radio Nacional de España, D.L. Madrid 1996. DDD.

“*Turbas*: imágenes para un concierto”

Orquesta Sinfónica de Madrid; Halffter, C. (director).

Concierto público Auditorio de Cuenca, 4.4.1996.

Vídeo documental, Caja Castilla La Mancha, Cuenca 1999.

Variaciones para chelo solo sobre un tema de Paul Sacher

Obras de: Ginastera, Fortner, Henze, Beck, Dutilleux, Lutoslawski, Berio, Britten, Huber, Holliger y Boulez.

Thomas y Patrick Demenga (violonchelo), Ensemble de violoncelles, Jürg Wyttenbach (director).

“12 Hommages a Paul Sacher Pour Violoncelle”

ECM Records 445234, 1995.

ECM New Series, 2000. 2 CD.

Variaciones sobre la resonancia de un grito (para 11 instrumentistas)

Miembros de la SWR Sinfonieorchester Baden-Baden y Freiburg,

Ernst Bour (director).

“25 Years of Experimental Studio Freiburg”

Obras de Ferneyhough, B., Nono, L., Nunes, E., etcétera.

Collegno 1999, WWE 3 CD 20025.

Veni Creator Spiritus

Obras de: Bernaola, Marco y De Pablo.

Orquesta Sinfónica de Bilbao, Encinar, J. R. (director), Orquesta Sinfónica de Madrid, Orfeón Donostiarra, Coro Santo Tomás de Aquino, Pedro Halffter (director).

Auditorio Nacional, 26.3.1998.

A&B Master Record, Madrid 1998. DDD.

*Versus**Concierto para piano y orquesta*

Maria Manuela Caro (piano), Radio Sinfonie Orchester Frankfurt, Halffter, C. (director).

Auvidis Montaigne, Francia 1996.

C. HALFFTER COMO DIRECTOR

Beyer, Franz Michael: *Griechenland; Diaphonien*; etcétera.

Sinfonieorchester Bayerische Rundfunk.

Wergo WER 6621-2, 1 CD, 1998.

De Pablo, Luis: "Adagio" para orquesta.

Orquesta Sinfónica de Madrid.

LP Linterna Música, AA-1185-010/11.

Donatoni, Franco: *Expressivo* (oboe y orquesta).

Faber, L. (oboe), Festival de Royan.

Suvini Zerboni 1975.

García, Roman José: *Ante las ruinas de Oradour-Sur-Glane*.

Orchestra della Svizzera italiana.

Suvini Zerboni 1996.

Ruzicka, Peter: *Metamorphosen, Emanazione*, etcétera.
Radio Symphonie Orchester Berlin West,
Ruzicka, P. (director), Chailly, R. (director).
Wergo WER 6518-2, 1 CD, 1993.

CUADERNOS DE ANUARIO FILOSÓFICO
SERIE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

- Nº 1 María Antonia Frías, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao* (2001)
- Nº 2 David Armendáriz, *Una conversación con Cristóbal Halffter* (2001)

