


MUSICA DE LAS AMERICAS

Vol. V

Edison Quintana / Piano



Obra para piano de Rodolfo Halffter

DISCO 3

Dos Sonatas de El Escorial		
1	Número 1	02' 00"
2	Número 2	01' 50"
Homenaje a Antonio Machado		
3	Allegro	04' 28"
4	Allegretto tranquilo	02' 20"
5	Lento	02' 18"
6	Allegro	01' 49"
Dos ensayos para piano		
7	Naturaleza muerta con teclado	02' 44"
8	Invencción a dos voces sobre el anagrama del apellido Chávez	02' 24"
Secuencia		
9	Preludio	04' 22"
10	Interludio	02' 47"
11	Postludio	03' 50"
12	Preludio y fuga	03' 36"
13	Minué de La Travesía Molinera	04' 43"
Facetas		
14	Molto flessibile	05' 06"
15	Risoluto	03' 33"

CRONOLOGÍA

1928	Dos Sonatas de El Escorial, Op. 2.
1932	Preludio y Fuga, Op. 4.
1934	Minué de la Travesía Molinera. Transcripción del autor de un fragmento de la música para la película del mismo nombre.
1936/82	Apuntes para piano
1936	Danza de Ávila, Op.9 (En lo alto de aquella montaña)
1937	Para la Tumba de Lenin (Variaciones elegíacas), Op.10.
1944	Homenaje a Antonio Machado, Op.13.
1947	Sonata, Op.16.
1949	Once Bagatelas, Op. 19.
1951	Segunda Sonata, Op. 20.
1953	Tres Hojas de Álbum, Op. 22.
1967	Tercera Sonata, Op. 30.
1971/72	Laberinto (Cuatro intentos de acertar con la salida), Op. 34.
1973	Nocturno (Homenaje a Arturo Rubinstein), Op. 36.
1976	Facetas, Op. 38.
1977	Secuencia, Op. 39.
1979	Dos Ensayos. Sin número de opus
	1. Naturaleza muerta con teclado
	2. Invencción a dos voces sobre el anagrama musical del apellido Chávez
1980	Escollo, Op. 43.

Edison Quintana, piano



Rodolfo Halffter

copla



México, D. F. Octubre 1999

O B R A COMPLETA

para

Piano

La obra para piano de Rodolfo Halffter revela los rasgos propios de su estilo e indica los pasos de su evolución musical. La posibilidad de acceder a la producción completa de un compositor para un instrumento es un recurso para comprender la trayectoria que ha seguido su lenguaje, en la búsqueda de su identidad y de su originalidad. En este sentido, el desarrollo del estilo de Halffter es inteligible en el conjunto de las obras escritas para piano, que abarcan un periodo de 58 años, desde la primera audición de *Naturaleza muerta*, en 1922, hasta algunos años de su muerte.

La unidad estilística es una particularidad en el conjunto de su obra de la que es preciso partir para hallar otros rasgos distintivos. Halffter guardó, durante toda su vida, una fidelidad a un modo de decir tan propio que no deja epígonos: su obra de creación es tan personal que no puede ser imitada. En esa medida es evidente el poder enorme de penetración con el que buscó su voz.

Otros rasgos por apuntar son la gran economía de medios por las que acordona su discurso hasta dejarlo en sus elementos esenciales y significativos; la jovialidad, graciosa y a veces irónica, por la que devuelve a la música su agilidad y su encanto, el gran colorido, la variedad de matices, el uso de patrones rítmicos complejos aparejado a la particular belleza de sus armonías disonantes. La obra para piano de Halffter hace hallazgos de timbres; es inteligente en el uso de la tonalidad, de la politonalidad y

del dodecafonismo; somete el virtuosismo y las acrobacias técnicas a una finalidad musical que sabe de sí misma y de lo que tiene por decir.

Naturaleza muerta es manifestación de la tendencia temprana del compositor al cromatismo y a la vaguedad tonal. Es un comentario a un cuadro cubista y desfigura la materia armónica hasta la atonalidad. Se le apareja el caso de la *Invencción a dos voces*, porque, aunque es una obra compuesta más de veinticinco años después, también ella se desembaraza de los rigores de la tonalidad —de hecho, con el título *Dos ensayos*, se publicarán juntas estas dos piezas en 1979—; por lo demás, la *Invencción* antecederá a la primera obra dodecafónica.

En lo que se refiere a *Las Dos Sonatas de El Escorial*, dado que se trata de una composición posterior, ya se advierte la presencia de un

interés de Halffter por el neoclasicismo español. Como la *Danza de Ávila*, estas dos sonatas hacen referencias a Scarlatti y al padre Soler. Son concisas y recurren a la raíz popular hispánica para hallar su identidad.

La predilección de Halffter por las formas del pasado se advierte en su *Preludio y Fuga, Op. 4*, de 1932. La politonalidad, que es un rasgo permanente de su labor creativa, también está presente aquí. Ambas partes están escritas a dos voces y recuerdan a J.S. Bach. El tono reflexivo de las dos piezas se reconoce en el acierto de las notas, todas necesarias en la construcción de la estructura. El gusto de Halffter por los modos parcos de decir encuentra su ejemplo en esta obra, que es muy puntual e inteligente, profundamente esencial.

Piezas que merecen una mención aparte son los *Apuntes para piano*, cuya base, en cierta forma,

es distinta a la de las obras anteriores al reunir una serie de páginas compuestas a lo largo de varios años—entre 1936 y 1982—. Se constituyen a partir de bosquejos y desarrollan pequeños temas elaborados a partir de motivos españoles.

La Danza de Ávila es una pieza breve, compuesta por encargo para las Series Educativas para Piano, editadas por Carl Fisher, Inc., de Nueva York. Su intención es contribuir a salvar los vacíos en los métodos de enseñanza del piano. En este sentido, se asemeja a otra obra para piano del compositor, las *Once Bagatelas*, cuyo propósito es pedagógico pese a la dificultad de las piezas. La *Danza de Ávila* es de vena popular y de escritura sencilla. Desarrolla el tema de una danza castellana con un encanto muy particular.

La versatilidad en el ejercicio de la creación que caracterizó a Halffter,

se hace patente en el *Minué de la Traviesa Molinera*, que compuso para ambientar la película del mismo nombre. Se inspira en la música de la época en que se desarrolla la anécdota y, con un motivo danzante, vuelve a la tradición española y a sus colores más pintorescos. Unidas por esta señalada versatilidad y aunque de factura muy diferente, *Para la Tumba de Lenin* es una obra construida también con un interés definido que, en este caso, es el de conmemorar el XX aniversario de la Revolución Soviética. Hecha por encargo, es de una gran sencillez y se ciñe a la forma del canon.

El *Homenaje a Machado* muestra la afinidad del compositor con el Nacionalismo Español y, otra vez, con la politonalidad. Este recurso y el del dodecafonismo marcan una parte importante de la obra de Halffter y, por eso, sirven para definirlo y definir su estilo. En este caso, una cualidad distintiva de la

obra es el hecho de que el allegro repite el esquema de una forma grande, como lo es la sonata tradicional. Por lo demás, sus rasgos son los de la música española, en lo que es un testimonio de admiración por el gran poeta.

La *Sonata Op. 16*, viene a ser un compendio de los rasgos más característicos del compositor, en la medida en que es una obra madura y de sólida construcción. La diversidad rítmica es una de sus propiedades, sumada a una intención expresiva que se realiza a través de una voz hispánica, alegre, vivaz. En este sentido, las *Once Bagatelas*, con su intención didáctica, su sencillez y su carácter juguetón, no pierden la proximidad irremediable del estilo, ese estilo que ya hemos reconocido en Halffter y que, entre otras cosas, se inclina hacia la jovialidad. Una forma de culminación es la *Segunda Sonata Op. 20*, que manifiesta el profundo conocimiento del piano que tiene ya el com-

positor. Aquí continúa el esfuerzo de las *Once Bagatelas*, experimentando con la politonalidad.

Compuestas dentro del método dodecafónico, las *Tres Hojas de Álbum*, usan el lenguaje serial por primera vez en México. El compositor estudia profundamente una disposición particular de las notas hasta que puede expresarse plenamente a través de ellas. Se abandonan los centros tonales y se amplía la escala. Halffter logra convertir la serie en su instrumento y luego ya no le extraña: su voz está allí y se identifica con facilidad.

En adelante, este hallazgo personal de Halffter habrá de manifestarse en muchas de sus obras. La *Tercera Sonata Op. 30* es una de ellas, ya que usa el lenguaje serial, pero no abandona su tradición, busca nuevos caminos para la producción de una música que sigue sintiéndose profundamente española.

Una reunión de cuatro piezas cons-

tituye el *Laberinto Op. 34*, en la que las partes comparten la serie dodecafónica, que culmina en la nota "fa". Sin embargo, como lo dice el nombre de la obra, la intención es evadir esa fatal obligación de terminar en la misma nota, y todo se constituye en un juego en el que se intenta evitar un final que es el destino irremediable.

En un tono evidentemente distinto y como *Nocturno*, el *Homenaje a Arthur Rubinstein* es melancólico. Fue compuesto en ocasión del Primer Arthur Rubinstein Piano Master Competition, de Tel Aviv. Es oscuro, triste, sobrio, con un discurso musical sombrío y, sin embargo, enormemente sereno.

Como contraste, puede pensarse en el impetu en el que desemboca una obra posterior llamada *Facetas*. Son dos piezas distintas que se asemejan al *Nocturno* en el aspecto formal, pero que introducen recursos diferentes, que dan una nueva

riqueza sonora al panorama de la música de Halffter. Es una obra poderosa, pese a que en la primera pieza la marca es el sosiego.

Las últimas dos obras para piano de Halffter son *Secuencia* y *Escollo*, distintas entre sí, las aparea la circunstancia de dar culminación a la obra de Halffter para este instrumento. *Secuencia* es una obra densa y breve; detrás de su claridad aparente, se concentra una idea musical profunda. *Escollo* por su lado, es un comentario al motivo de dos notas que utilizó de Falla para construir el tema de su obra *Homenajes*. Es decir que es un tributo de admiración para el que fue su maestro y amigo.

Laura Quintana Crelis

REFERENCIAS:

- Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter (Su obra para piano)*. Madrid, Escorial Alpuerto. 1979.
Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior. 1992.

RODOLFO HALFFTER

CONTADO POR ÉL MISMO

1900-1987

¿Cuándo se despertó en mí la vocación por la música? Desde muy joven he aspirado a ser compositor para satisfacer, por decirlo así, una necesidad vital de mi constitución orgánica.

El día 30 de octubre de 1900 nací en Madrid. Durante mi vida escolar, siempre que me fue posible, asistí a los conciertos de las orquestas madrileñas y a los recitales de los grandes intérpretes. Más tarde, ya adulto, procuré acercarme a los compositores españoles a quienes admiraba y a los extranjeros ilustres que visitaban Madrid.

Nuestra vocación, la de mi hermano y la mía, se despertó de una

manera natural. Lo mismo que hay una predisposición para la poesía, la hay para la música; esa predisposición la cultivó nuestra madre, que era una buena pianista, y nos hizo conocer la música de los clásicos. Yo me formé solo adquiriendo partituras y analizándolas, porque teníamos la base de mi madre. Así, el año 20 compré el libro de armonía de Schoenberg, que está escrito especialmente para que uno pueda formarse sin maestros.

También por los años 18 al 20 conocí a un músico militar, Francisco Esbrí, que fue premio de Roma y que nos dio lecciones elementales de armonía y contrapunto. Más tarde, cuando había hecho algunos intentos de composición, por el año 20, conocimos a don Manuel de Falla. Don Manuel me invitó a pasar una temporada con él, en la que repasé mis conocimientos y me orientó.

Por ese mismo tiempo, a mis veinte años de edad, una dama francesa, amiga de la familia señora muy culta y excelente pianista, me reveló el alucinante y misterioso universo sonoro de Debussy. Así lo consideré yo entonces.

Mis primeros ensayos de composición, en los que se advierte el balbuceo propio de quienes se inician en un arte y carecen de una adecuada formación académica, acusan la influencia de esos dos grandes maestros: Schoenberg y Debussy.

Mi adolescencia transcurrió en Madrid. Finalizado el Bachillerato, mi padre me empleó en un banco, el Banco de Madrid, que estaba en la Gran Vía. Por aquel entonces, surge la presencia de alguien de real importancia en mi vida: el pianista húngaro con residencia en Madrid, Fernando Ember, que conocía a mi padre a través de amigos; él fue quien trajo a casa un día, como

invitado a Adolfo Salazar. Salazar comenzó a interesarse por nosotros y me colocó en el prestigioso diario madrileño "El Sol".

Fue Salazar quien me presentó a Manuel de Falla, que inmediatamente me descubrió el "Cancionero" de Pedrell, biblia de todo músico español. La obra más representativa de mis intenciones estéticas de los 30, opuestas al pintoresquismo bullicioso de la música española "de exportación", es *Don Lindo de Almería* 1935, divertimento coreográfico estrenada en París.

Coincidiendo con la "Generación Literaria del 27", surge el denominado "Grupo de los Ocho"-de la *República* o, simplemente, *de Madrid*- al que pertenecemos mi hermano Ernesto Halffter y yo, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha. Nuestro obje-

tivo principal, harto ambicioso, consistía en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. Falla nos había señalado la manera de conseguir esa meta.

Llega entonces la República. Yo, que continuaba en "El Sol", había llevado allí a mi discípulo y amigo Vicente Salas Viú. Conocí a su hermana Emilia y nos casamos en octubre del mismo año de 1931. Cuando todo parecía haber alcanzado, al fin, la calma y la felicidad, llegaron las tremendas vicisitudes de la Guerra Civil.

Al finalizar la guerra, con carácter de refugiado político, llegué a México, con mi mujer y mi hijo, en mayo de 1939; y en octubre de ese mismo año ya era ciudadano mexicano. Invitado por la Secretaría de Educación, pasé a ser profesor de la Escuela Superior Nocturna

de Música y, dos años después, fui nombrado Catedrático de Análisis Musical del Conservatorio Nacional de Música, cátedra que desempeñé durante treinta años hasta mi jubilación.

En México, en honor a la verdad, he compuesto la parte sustancial de mi obra. Mi música dodecafónica y mi música politonal son, en lo referente a su contenido estético, muy semejantes. Aunque de resultado sonoro aparentemente contradictorio, ambas fueron escritas, fácil es percibirlo, por la misma mano. Por esta razón, mi evolución, yo así lo considero, presenta una evidente cohesión interna y eso, porque jamás me aparté, en lo esencial, del credo estético neoclasicista.

En mis composiciones seriales he tratado de conservar vivo el espíritu de la música española, presente en todas mis obras anteriores: ritmo vigoroso, melodía cla-

ramente perfilada, forma concisa, y factura transparente; o dicho de otra manera: más músculo que grasa y más nervio que músculo. México ha penetrado en mi honda y definitivamente, creando en mi personalidad de español una nueva dimensión, que lo mismo en mi caso y en el de otros compatriotas transterrados, la historia definirá algún día como ejemplo original y acaso único de lo que los hombres de distintas latitudes del ancho mundo de habla española pueden realizar unidos, tendiéndose fraternalmente las manos.

REFERENCIAS:

Carredano, Consuelo. *Ediciones Mexicanas de Música*. México: CENIDIM, 1994.

Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter (Su obra para piano)*. Madrid Escorial Alpuerto. 1979.

Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter (Tema, nueve décadas y final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior. 1992.

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal. *Rodolfo Halffter*. México: CENIDIM, 1990.

Documentos personales facilitados por la Señora Emilia Salas, vda. de Halffter.





Edison Quintana

EDISON QUINTANA

Al Maestro Quintana se le reconoce como el pianista más versátil y completo del panorama musical que se nos ofrece actualmente en las salas de concierto y en los foros de música de cámara del país. Pianista de una enorme musicalidad y de impecable desenvolvimiento técnico, logra el aplauso unánime en la ejecución de obras de la más diversa índole. Del mismo modo aborda la música de vanguardia que los ritmos de jazz, las obras para piano y orquesta de todos los tiempos y los ecos del folclore latinoamericano: abraza todas las posibilidades que su instrumento le ofrece para hacer una búsqueda musical trascendente.

Edison Quintana nació en Uruguay. Los escenarios mexicanos los recibieron con gran calidez en 1976. Debutó en su tierra natal a corta edad, con la ovación de la crítica nacional especializada. A partir de entonces se le consideró entre los grandes concertistas uruguayos de todos los tiempos y el valor más importante de su generación, atributos que habían de confirmarse con creces cuando la madurez musical del maestro Quintana dio cuenta de su técnica formidable, de su expresividad y de su gran vitalidad.

Realizó sus primeros estudios con el maestro Hugo Balzo. En la década de los sesenta, recibió múltiples primeros premios de instituciones uruguayas y extranjeras, fue declarado pianista del año en varias ocasiones por la crítica musical uruguaya y se hizo acreedor a dos becas de perfeccionamiento pianístico en el exterior: una otorgada por la Academia Chigiana

de Siena y la otra por el Gobierno de la República Popular Rumana, en Bucarest. Radicó durante varios años en Europa, donde tuvo la oportunidad de alternar con valores de la talla de S. Wislocky, Howard Mitchell y José Iturbi, que dirigieron sus amplios estudios. En Rumania fue el último alumno de la célebre maestra Florica Musicescu, que lo describió como un joven pianista "admirablemente dotado", y de George Halmos. En Italia, fue alumno predilecto del encumbrado pianista Arturo Benedetti Michelangeli, quien lo respaldó en aquellos primeros momentos de su carrera. Recibió las encomiables enseñanzas del maestro Guido Agosti, obteniendo, en Siena, Diploma al mérito. Fue premiado en el Concurso Internacional de Leeds, en 1966 y obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional Beethoven, realizado en Mendoza, Argentina en 1970. De regreso a Uruguay y dentro de su labor docente, fue director del Con-

servatorio Municipal de la Ciudad de Maldonado.

En México el maestro Quintana abarca un amplio espectro de actividades musicales. Es fundador de La Filarmonía de las Américas, pedagogo, solista de todas las orquestas del país, coordinador y ejecutante en festivales y ciclos de música de cámara, jazzista, concertista. Aquí obtiene el segundo premio en el Concurso Internacional de Música Mexicana convocado por el INBA y FONAPAS en 1981; hace la primera audición en latinoamérica del Cuarto Concierto de Prokofiev; graba por primera vez el concierto de Hermilo Hernández; ofrece la primera grabación integral de la obra para piano del maestro Manuel de Elías y la de Felipe Villanueva, estrena el Concierto de Britten, el Concierto Fantástico de Albéniz, la Suite para Trío de Jazz y Orquesta de Bolling, la Fantasía para Piano de Gómez Barrera. Es concertista del

INBA y de la Universidad Nacional en la que tiene a su cargo la coordinación de ciclos como Jazz, Tangos y Ritmos Latinoamericanos; es becario del FONCA en la primera promoción y de nuevo en 1996. Toca la obra completa para teclado de Gershwin y la versión integral de las sonatas para piano de Beethoven. Funge como pianista y arreglista del conjunto Camerata Punta del Este y se presenta en todas las salas el país con un repertorio que se renueva todos los días, mirando a los clásicos, a los románticos, a los nacionalistas, a sus contemporáneos. En 1985, cuando la democracia vuelve a Uruguay, es el primer pianista invitado a la que es fiesta de democracia y de nuevo gobierno. En 1987, debuta en el Teatro Colón de Buenos Aires. Realiza extensas giras, que lo llevan a recorrer América y Europa como camerista, recitalista y solista.

Edison Quintana toca un promedio de ciento veinte conciertos anuales, tanto dentro del país como en América Latina y Europa, con programas tan importantes como diversos.

Laura Quintana Crellis



Retrato de Rafael Alberti
"Marinero en Tierra"
dedicado a Rodolfo Halffter

THE COMPLETE WORKS for Piano

The works for piano of Rodolfo Halffter show the features intrinsic to his style and the different stages of his musical evolution. It is in this sense that the stylistic development of Halffter is evident in his piano production all through the 58 years that separate the first audition of *Naturaleza Muerta* from his very last works.

The unity of style is a constant in the ensemble of his work. Halffter was consistently faithful, throughout his life, to a very particular style to which there are no parallels.

Several aspects are to be emphasized in this style: the big econo-

my of means implemented in order to reduce the musical speech to its essential elements; the joviality, graceful and sometimes ironic gestures, through which the music regains its lightness and charm; the playful use of color, the diversity of nuances, the use of complex rhythmic formulas united to the very particular beauty of his dissonant harmonies. Halffter piano music is unique in its innovative and intelligent use of timbre, tonality, polytonality and the serial language, and the subordination of virtuosity and technical acrobatics to a musical end which knows itself and knows what it has to say.

Naturaleza Muerta is a demonstration of the first tendency of this composer to chromatism and tonal ambiguity. It is the commentary of a cubist painting which disfigures the harmonic material to the very limits of atonality. The same applies to the *Invencción a Dos Voces*.

Though composed twenty five years later, this work also gets rid of some rigors of tonality (in fact, these two works were published together in 1979, under the title *Dos Ensayos*) and precedes the first serial work of Halffter.

In the *Two Sonatas de El Escorial*, the interest of Halffter for the Spanish neoclassical style becomes manifest. As well as in the *Danza de Avila*, these two sonatas make reference to Scarlatti and to the Padre Soler. Their shape is concise and they refer to the popular Spanish root in order to find their identity.

The fondness of Halffter for the old musical forms is evident in his *Preludio y Fuga*, op.4, of 1932. Polytonality, which is a permanent feature of his creative work, is again present here. Both parts have two voices and remind us of J.S. Bach. The tendency of Halffter to reduce the musical speech to its

essential elements finds here again a new example.

The *Sketches for Piano* regroup a set of pieces composed between 1936 and 1982. They take their shape from sketches where some small themes of popular Spanish origin are developed.

The *Danza de Ávila* is a brief piece, composed under commission for the Educational Series for the Piano, published by Carl Fischer, Inc. (New York) in which the intention is to fill some voids in the existing methods of piano teaching. In this sense, this work is close to *Once Bagatelas*, whose intention is also educational, in spite of their technical difficulty. The popular character of The *Danza de Ávila*, presents a simple writing which develops the theme of a Castillian dance with a very particular charm.

The versatility of Halffter's talent is again shown in the *Minué de la Traviesa Molinera*, composed for the

movie of the same name and inspired by the music of the times when the anecdote takes place, in a setting of dance and plenty of local color of which the Spanish tradition is so rich. *La Tumba de Lenin* is, on the other hand, a work of great simplicity, constructed in the shape of a canon, commissioned for the commemoration of the XXth anniversary of the Soviet Revolution.

The *Homenaje a Machado* proves the affinity of Halffter with Spanish nationalism and, once again, with polytonality. This work is special in that its allegro is shaped after the traditional sonata form. He takes his material from Spanish music, in testimony of Halffter's admiration for the celebre poet.

The *Sonata op.16* represents the collection of the most characteristic features of the composer, insofar as it is a work of maturity and very solidly constructed. His rhythmic

diversity is remarkable, united to an expressive intention which finds its voice through the joyful and vivacious Hispanic tradition. The *Segunda Sonata op. 20* demonstrates the great knowledge of the technical and expressive means for the piano achieved by Halffter. It is here that we could find the accomplished realization of those first polytonal experiments begun with the *Once Bagatelas*.

Composed in a twelve - tone language, *Tres Hojas de Album* use the serial language for the first time in Mexico. The composer explores a certain disposition of notes until he is able to master their expressive power. The tonal centers are abandoned and the range increased.

Henceforth, this personal find of Halffter will become manifest in most of his works. The *Tercera Sonata, Op. 30* is an example of it, since it uses the serial language, but

without abandoning his tradition. In short, Halffter looks for new ways of expression for a music which, however, never ceases to have a deep Spanish feeling to it.

El *Laberinto op. 34* gathers four pieces, of which the parts share the set (series) and find their pivot in the note “fa”. However, as it is evident in the title of the work, the intention of the composer is to avoid at all costs the fatal obligation of finishing on the same note.

The *Homenaje a Arturo Rubinstein* is a melancholic nocturne. It was composed for the “First Arthur Rubinstein Piano Master Competition,” in Tel Aviv. It is obscure, sad, sober and yet, of a great serenity.

The work *Facetas* represents a big contrast in view of this tendency, though calm reigns in the first pieces. It is a powerful work, full of resonant richness.

The last two works for piano of Halffter are the *Secuencia* and the *Escollo*, different in spite of the fact that the two of them embody the pianistic culmination of the master. *Secuencia* is a dense and brief work. *Escollo* is a commentary to a motive made of two notes used by Falla in order to construct the theme of his work *Homenajes*. By that he meant to show his admiration towards the master and the friend.

Laura Quintana Crellis
Translation: Nelissa Caram

RODOLFO HALFFTER
TOLD BY HIMSELF
1900-1987

When was the musical vocation awakened in me? Since my very first youth, I wanted to be a composer in order to satisfy, so to speak, a vital necessity of my organic constitution.

I was born October 30th, 1900, in Madrid. During my school years I attended as much as possible the concerts of the orchestras of Madrid and the recitals of the great interpreters. Later, as an adult, I always did all I could to be close to the Spanish composers that I admired and some famous foreigners who visited Madrid.

Our vocations, my brother's and mine, awakened naturally. As there is a predisposition towards poetry, there is also one for music: our

mother who was a good pianist, cultivated it and we were exposed, since early childhood, to the music of the classics. I took it upon myself to get a musical education, procuring myself some scores and analyzing them, since we already had the basis of my mother. That is how in 1920 I bought Schoenberg's book of *Harmony* which was particularly useful for all those who want to learn without a teacher.

It is also in the years 18–20 that I met a military musician, Francisco Esbrí, who had won the *Prix de Rome* and who taught us the foundations of *Harmony and Counterpoint*. Later, after some trials at composition, in 1920, we met Manuel de Falla. Don Manuel invited me to stay with him for some time and this allowed me to reinforce my musical knowledge and to be guided by him.

At about this time, when I was twenty years old, a French lady, friend of the family—a very cultivated lady and excellent pianist—

unveiled for me the hallucinating and mysterious musical universe of Debussy. That is anyway, how I conceived it at the time.

My very first works, where one could discover the stammering of a beginner, are greatly influenced by these two big masters: Schoenberg and Debussy.

I spent my teenage years in Madrid. After my high school's final exam, my father sent me to work at the Bank of Madrid, on the Gran Vía. It is then that appears someone really important in my life: the Hungarian pianist Fernando Ember, who was a friend of my father. He came one day to the house with Adolfo Salazar. Salazar was interested by the two of us and found me a job at "*El Sol*" a most prestigious newspaper in Madrid.

It is Salazar who introduced me to Manuel de Falla, who right away made me discover the "*Cancionero*" de Pedrell, bible of all the Spanish

musicians. The work most representative of my aesthetic intentions during the 30's, opposite to the loud vividness of the Spanish "export" music, is *Don Lindo de Almeria*, a 1935 choreographic divertiment of which the premiere took place in Paris.

At the same time as the "Literary Generation of 27", emerged the "*Group of the Eight*", "*Of the Republic*" or, merely, "of Madrid" to which we belonged: my brother Ernesto and myself, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga and Fernando Remacha. Our main goal, full of ambition, was to find an adequate solution for the renovation of the Spanish musical language and, in that way, bring together the various trends present in Europe at the time. Manuel de Falla had shown us the way.

It was then the time of the Republic. I still worked at "*El Sol*," where

I had recommended my disciple and friend Vicente Salas Viú to be hired. I met his sister Emilia and we married in October 1931. At a time when all breathed calm and happiness, the Civil War exploded with its cohort of atrocities.

Once the war ended, I arrived in Mexico as a political refugee, with my wife and son, in May 1939, and in October of the same year I became Mexican. Invited by the Ministry of Education, I was appointed professor at the Institute of Fine Arts' School of Music and, two years later, I became the chair of Musical Analysis at the National Conservatory of Music, until my retirement, after thirty years of service.

It is in Mexico that I composed the most substantial part of my music. My dodecaphonic music and my polytonal music are, from the aesthetic point of view, very similar. Even though their audible result is apparently contradictory, it is easy to discern that they were written by the same hand. It is for

this reason that I consider that my evolution presents an obvious internal cohesion, and this is due to the fact that I never wandered, in what is essential, from the aesthetic norms of the Neoclassics.

In my serial works, I tried to preserve the vitality and the spirit of Spanish music, present in all my previous works: vigorous rhythm, melody clearly drawn, collected shape and transparent construction. In other words: more muscle than grease, more nerve than muscle.

Mexico deeply inhabits me in a definitive way. This increased my Spanish personality in a new dimension, which in my case as in the ones of some other exiled compatriots, will be defined in History one day, as an original and maybe unique example of what men of different latitudes of the Spanish speaking world can achieve if they are fraternally united.

*Documents provided by
Mrs. Emilia Salas Halfflter*

EDISON QUINTANA

Edison Quintana is recognized as one of the most versatile and complete pianists currently performing in Mexico. Gifted with great musicianship and a superior technique, he provokes the unanimous acclaim of both public and critics. He undertakes the music of the Avant-garde and the rhythms of jazz, the classic repertoire and the echoes of Latin-American folklore with the same ease: he embraces all the possibilities offered by the piano as a means for a musically transcendent research.

Edison Quintana was born in Uruguay. The Mexican stages warmly received him in 1976, since then he lives in that country. He offers some 120 concerts per year, in Mexico, Latin America and Europe.

*Laura Quintana Crellis.
English translation: Nelissa
Caram.*



Arnold Schenberz

L'oeuvre pour piano de Rodolfo Halffter met en évidence les traits les plus propres de son style et montre les différentes étapes de son évolution musicale. C'est en ce sens que le parcours stylistique de Halffter est décelable et intelligible dans sa production pianistique, tout au long des 58 ans qui séparent la première audition de *Nature Morte* de ses toutes dernières oeuvres.

L'unité de style est une constante dans l'ensemble de son oeuvre. Halffter fut fidèle, tout au long de sa vie, à un style si particulier qu'il n'a pas laissé d'imitateurs. C'est dans cette mesure que nous pouvons évaluer l'énorme pouvoir

de pénétration au moyen duquel il chercha sa voix propre.

Plusieurs aspects sont à signaler en ce sens: la grande économie de moyens mise en oeuvre pour réduire le discours à ses éléments signifiants essentiels; la jovialité, pleine de grâce et parfois ironique, à travers laquelle la musique retrouve sa légèreté et son charme; le coloris chatoyant, la diversité de nuances, l'usage de formules rythmiques complexes uni à la beauté toute particulière de ses harmonies dissonantes. L'oeuvre pour piano de Halffter se distingue par ses trouvailles timbriques, son intelligence dans l'usage de la tonalité, la polytonalité et le dodécaphonisme, et la soumission de la virtuosité et des acrobaties techniques à une finalité musicale qui se connaît et qui sait ce qu'elle a à dire.

Nature Morte est une manifestation de la première tendance du

compositeur au chromatisme et à l'ambiguïté tonale. C'est le commentaire d'un tableau cubiste qui défigure le matériel harmonique jusqu'aux limites de l'atonalité. Il en va de même pour l'*Invention à deux voix*. Bien que composée vingt-cinq ans plus tard, cette oeuvre se débarrasse aussi des rigueurs de la tonalité (en fait, ces deux oeuvres furent publiées ensemble en 1979, sous le titre *Deux Essais*) et précède la première création dodécaphonique de Halffter.

En ce qui concerne les *Deux Sonates de l'Escorial*, l'intérêt de Halffter pour le néoclassicisme espagnol devient manifeste. De même que pour la *Danse d'Avila*, ces deux sonates font référence à Scarlatti et au Padre Soler. Leur forme est concise et elles font appel à la racine populaire espagnole pour trouver leur identité.

Le goût de Halffter pour les formes du passé s'affirme dans son *Prélude*

et *Fugue, op.4*, de 1932. Mais, malgré tout, la polytonalité, qui est un trait permanent de son travail créatif, est encore présente ici. Les deux parties sont écrites à deux voix et rappellent J.S. Bach. L'importance de la réflexion dans les deux pièces se reconnaît à la grande économie de moyens mise en oeuvre pour en construire la structure. La tendance de Halffter à réduire le discours musical à ses éléments essentiels trouve encore ici un nouvel exemple.

Les Esquisses pour Piano réunissent une série de pièces composées entre 1936 et 1982. Elles prennent leur forme justement à partir d'esquisses où se développent des petits thèmes d'origine populaire espagnole.

La Danse d'Avila est une pièce brève, composée sous commande pour les Séries Educatives pour le Piano, éditées par Carl Fischer, Inc. (New York) dont l'intention est celle de

contribuer à combler certains vides décelables dans les méthodes d'enseignement du piano. En ce sens, cette oeuvre est voisine des *Onze Bagatelles*, dont l'intention est aussi pédagogique, malgré leur difficulté. L'esprit populaire de La Danse d' Avila, présente une écriture simple qui développe le thème d'une danse castillane avec un charme très particulier.

La versatilité du talent de Halffter est à nouveau mise en relief dans *le Minuet de l' Espiègle Meunière*, composé pour le film du même nom et inspiré par la musique de l'époque où l'anecdote a lieu, dans un esprit de danse et de couleurs pittoresques dont est riche la tradition espagnole. *Le Tombeau de Lénin* est, par contre, une oeuvre d'une grande simplicité, construite en forme de canon, commandée pour commémorer le XXème anniversaire de la Révolution Soviétique.

L' *Hommage à Machado* prouve l'affinité du compositeur avec le nationalisme espagnol et, encore une fois, avec la polytonalité. Cette oeuvre se distingue par le fait que l'allegro emprunte le schéma d'une grande forme, celle de la sonate traditionnelle. Pour le reste, elle relève de la musique espagnole, en témoignage de l'admiration de Halffter pour le grand poète.

La *Sonate op.16* représente la collection des traits les plus caractéristiques du compositeur, dans la mesure où il s'agit d'une oeuvre de maturité, tres solidement construite. Sa diversité rythmique est remarquable, unie à une intention expressive qui trouve sa voix à travers la tradition hispanique, joyeuse et vivace. La *Deuxième Sonate op. 20* renforce la grande connaissance des moyens techniques et expressifs du piano atteinte par Halffter. C'est ici que nous pouvons trouver la réalisation achevée des expériences poly-

nales entamées avec les *Onze Bagatelles*.

Composées sous le mode dodécaphonique, *Les Trois Feuilles d'Album* utilisent le langage sériel pour la première fois au Mexique. Le compositeur explore en profondeur une certaine disposition de notes jusqu'à pouvoir en maîtriser leur pouvoir expressif. Les centres tonals sont abandonnés et la gamme s'accroît.

Dorénavant, cette trouvaille personnelle de Halffter deviendra manifeste dans la plupart de ses oeuvres. *La Troisième Sonate, op. 30* en est un exemple, puisqu'elle utilise le langage sériel, sans que pour autant le compositeur abandonne sa tradition. En somme, Halffter cherche de nouveaux chemins pour la production d'une musique qui, cependant, ne cesse jamais de se sentir profondément espagnole.

Le Labyrinthe op. 34 réunit quatre

pièces, dont les parties partagent la série dodécaphonique et trouvent leur pivot dans la note "fa". Cependant, comme le déclare le titre de l'oeuvre, l'intention du compositeur est celle d'éviter cette fatale obligation de terminer sur la même note.

Tel qu'un Nocturne, *l'Hommage à Arthur Rubinstein* est mélancolique. Il fut composé à l'occasion du "Premier Arthur Rubinstein Piano Master Competition", à Tel Aviv. Il est obscur, triste, sobre, d'un discours musical sombre et, pourtant, d'une grande sérénité.

L'oeuvre *Facettes* représente un grand contraste vis-à-vis de cette tendance, bien que le calme règne dans la première des pièces. Il s'agit d'une oeuvre puissante, pleine de richesse sonore.

Les dernières deux oeuvres pour piano de Halffter sont la *Séquence* et *l'Ecueil*, apparemment différentes

l'une vis-à-vis de l'autre, malgré le fait d'incarner la culmination pianistique du maître. *Séquence* est une oeuvre dense et breve. *L'Ecueil* est un commentaire au motif fait de deux notes qu'utilisa de Falla pour construire le thème de son oeuvre *Hommages*. C'est à dire son admiration envers le maître et l'ami.

Laura Quintana Crellis
Traduction: R. Falcó



Rodolfo Halffter y
José Bergamín - 1940

RODOLFO HALFFTER
CONTÉ PAR LUI-MÊME
1900-1987

Quand est-ce que s'éveilla en moi la vocation musicale? Depuis ma toute première jeunesse j'ai voulu être compositeur afin de pouvoir satisfaire, pour ainsi dire, une nécessité vitale de ma constitution organique.

Je suis né le 30 octobre 1900, à Madrid. Pendant ma vie scolaire j'assistai autant que possible aux concerts des orchestres madrilennes et aux recitals des grands interprètes. Plus tard, une fois adulte, j'ai toujours tout fait pour me rapprocher des compositeurs espagnols que j'admirai et des étrangers illustres qui visitaient Madrid.

Nos vocations, celle de mon frère et la la mienne, s'éveillèrent d'une façon naturelle. Comme il y a une prédisposition à la poésie, il y en a une aussi pour la musique: notre mère qui était une bonne pianiste, la cultiva et nous fit connaître la musique des classiques. J'assumai moi-même ma formation, me procurant des partitions et les analysant, car nous avions déjà la base de ma mère. C'est ainsi qu'en 1920 j'achetai le livre d'harmonie de Schoenberg qui a été particulièrement conçu pour tous ceux qui veulent apprendre sans maîtres.

C'est aussi dans les années 18-20 que je connus un musicien militaire, Francisco Esbri, qui fut Prix de Rome et qui nous enseigna les fondements de l'Harmonie et du Contrepoint. Plus tard, après quelques essais de composition, en 1920, nous connûmes Manuel de Falla. Don Manuel m'invita à séjourner un temps avec lui, ce qui me permit de faire le point sur mes

connaissances et de recevoir son orientation.

A peu près à cette époque, quand j'avais vingt ans, une dame française, amie de la famille -une dame très cultivée et pianiste excellente- découvrit l'hallucinant et mystérieux univers sonore de Debussy. C'est tout du moins ainsi que je le conçus à l'époque.

Mes tous premiers travaux, où l'on peut déceler le balbutiement de qui s'initie sans une formation complète, sont largement influencés par ces deux grands maîtres: Schoenberg et Debussy.

Je passai mon adolescence à Madrid. Après mon baccalauréat, mon père me fit employer à la Banque de Madrid, sise à la Gran Vía. C'est alors qu'apparaît dans ma vie la présence de quelqu'un de vraiment important: le pianiste hongrois Fernando Ember, qui était ami de mon père. C'est lui qui vint un jour à la

maison avec Adolfo Salazar. Salazar s'intéressa à nous deux et me trouva une place au "Sol", un des plus prestigieux journaux de Madrid.

C'est Salazar qui me présenta Manuel de Falla, lequel sur le champ me fit découvrir le "*Cancionero*" de Pedrell, bible de tous les musiciens espagnols. L'oeuvre la plus représentative de mes intentions esthétiques des années 30, opposée au pittoresque bruyant de la musique espagnole d' "exportation", est *Don Lindo de Almería* de 1935 divertissement chorégraphique dont la création eut lieu à Paris.

En même temps que la "Génération Littéraire du 27", surgit le "*Groupe des Huit*" - "*de la République*" ou, simplement, "*de Madrid*" -auquel nous appartenions mon frère Ernesto et moi-même, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Juan José

Mantecón, Gustavo Pittaluga et Fernando Remacha. Notre but primordial, plein d'ambition, revenait à trouver une solution adéquate pour renouveler le langage musical espagnol et, de la sorte, pouvoir nous rapprocher des divers courants de pensée en Europe. Manuel de Falla nous en avait montré le chemin.

Ce fut alors le temps de la République. Je travaillais toujours au "Sol", ou j'avais fait embaucher mon disciple et ami Vicente Salas Viú. Je connus sa soeur Emilia et je l'épousai en Octobre 1931. Lorsque tout respirait le calme et le bonheur, la Guerre Civile éclata avec sa cohorte d'atrocités.

Une fois la guerre finie, j'arrivai au Mexique en tant que réfugié politique, avec ma femme et mon fils, en mai 1939, et en octobre de la même année je devins mexicain. Invité par le Ministère d'Education, je fus nommé professeur à l'Ecole

Supérieure de Musique et, deux ans plus tard, je devins titulaire de la classe d'Analyse Musicale au Conservatoire National de Musique, jusqu'à ma retraite, après trente ans de service.

C'est au Mexique que j'ai composé la partie la plus substantielle de ma musique. Ma musique dodécaphonique et ma musique polytonale sont, du point de vue esthétique, très semblables. Même si leur résultat sonore est apparemment contradictoire, il est aisé de percevoir qu'elles ont été écrites par la même main. C'est pour cette raison que je considère que mon évolution présente une évidente cohésion interne, et ceci parce que je ne pense pas m'être éloigné pour l'essentiel des normes esthétiques néoclassiques.

Dans mes oeuvres sérielles, j'ai tâché de conserver la vitalité de l'esprit propre à la musique espagnole, présente dans toutes

mes oeuvres antérieures: rythme vigoureux, mélodie clairement dessinée, forme ramassée et construction transparente. Ce qui revient à dire: davantage de muscle que de graisse, davantage de nerf que de muscle.

Le Mexique m'habite en profondeur et d'une façon définitive. Ceci a augmenté ma personnalité espagnole d'une nouvelle dimension, ce qui dans mon cas comme

dans celui d'autres compatriotes exilés, sera défini par l'histoire u jour comme un exemple originé et peut être unique de ce que le hommes des différentes latitude du monde hispanophone peuvent réaliser s'ils sont fraternellement unis.

Traduction: R. Falcó

*Documents fournis par
Mme. Emilia Salas, veuve Halffter*



Rodolfo Halffter

EDISON QUINTANA

Edison Quintana est reconnu comme le pianiste le plus versatile et complet du panorama musical qu'offrent les salles de concert et les espaces destinés à la musique de chambre au Mexique. Doué d'une énorme musicalité et d'une technique supérieure, il provoque l'acclamation unanime pour l'exécution des oeuvres les plus diverses. Il aborde aussi bien la musique d'avant-garde que les rythmes du jazz, les oeuvres pour piano du répertoire classique et les échos du folklore latinoaméricain:

il embrasse toutes les possibilités qu'offre le piano pour en faire le moyen d'une recherche musicale transcendante.

Edison Quintana est né en Uruguay. Les scènes mexicaines l'ont reçu chaleureusement en 1976 et, des lors, il habite le Mexique. Il offre une moyenne de 120 concerts par an, aussi bien au Mexique, qu'en Amérique Latine et en Europe.

Laura Quintana Crellis.

Traduction française: Raoul Falcó.



RODOLFO HALFFTER VOLLSTÄNDIGES WERK FÜR KLAVIER

Rodolfo Halffters Werk für Klavier enthüllt die Eigenarten seines Stils und markiert die Schritte seiner musikalischen Entwicklung. Die Möglichkeit, Zugang zur vollständigen Produktion eines Komponisten für ein Instrument zu haben, ist ein Mittel, um den Weg zu verstehen, auf dem seine Sprache bei der Suche nach Identität und Originalität gewandert ist. In diesem Sinne wird die Stilentwicklung Halffters in der Gesamtheit seines Werkes für Klavier verständlich, welches seit der ersten Aufführung von *Naturaleza Muerta* (Stilleben), 1922, bis

wenige Jahre vor seinem Tod, einen Zeitraum von 58 Jahren umfaßt.

Die stilistische Einheit ist ein Charakteristikum seines gesamten Werkes, und von ihr muß man ausgehen, um verschiedene Merkmale auszumachen. Halffter hat sein Leben lang eine eigentümliche Treue zu einer Ausdrucksform bewahrt, die keine Nachahmer hinterläßt, sein Schaffen ist so persönlich, das es nicht imitiert werden kann. In diesem Maße wird die Eindringlichkeit offenbar, mit der er seine Stimme gesucht hat,

Andere aufzuzeichnende Merkmale sind die sparsamen Mittel, mit denen er seinen Diskurs einbindet, um ihn auf wesentliche und wichtige Elemente zu beschränken; sein teils graziöser, teils ironischer Frohsinn, mit dem er der Musik Beweglichkeit und Charme vermittelt; ein umfangreiches Kolorit; die Vielfalt der Nuancen und der Gebrauch von

komplexen rhythmischen Modellen, die zu der eigentümlichen Schönheit seiner dissonanten Harmonien passen. Halffters Klavierwerk entdeckt Klangfarben; ist intelligent in der Anwendung der Tonarten, der Polytonalität und des Zwölftonsystems und unterwirft die Virtuosität und die technische Akrobatik einem musikalischen Ziel, welches selbstbewußt ist und weiß, was es sagen will.

Naturaleza Muerta ist der Ausdruck einer frühen Tendenz des Komponisten zum Chromatismus und zu tonaler Unbeständigkeit. Es ist der Kommentar zu einem kubistischen Bild und verformt das harmonische Material bis zur Atonalität. Ihr ähnelt *Invenzion a dos voces* (Zweistimmige Erfindung), welche sich, 25 Jahre später, auch von der Starre der Tonarten befreit. Beide Stücke werden 1979 zusammen mit *Dos ensayos* (Zwei Versuche)

veröffentlicht, wobei *Invenzione* außerdem ein Vorläufer des ersten Zwölftonwerkes ist.

Bei *Las Dos Sonatas de El Escorial* (Die Zwei Sonaten von El Escorial) handelt es sich um eine spätere Komposition und es ist das Interesse Halffters am spanischen Neoklassizismus zu erkennen. So wie in *Danza de Avila* (Avila Tanz), stellen beide Sonaten einen Bezug zu Scarlatti und den Priestern Soler her. Sie sind konzipiert und greifen auf die spanische volkstümliche Wurzel zurück, um ihre Identität zu finden.

Halffters Vorliebe für vergangene Formen ist in seinem *Preludium* und *Fuge, Op.4* von 1932 zu vermerken. Trotzdem ist auch hier die Polytonalität anwesend, die eine Konstante in seinem kreativen Schaffen ist. Beide Teile sind zweistimmig geschrieben und erinnern an J.S. Bach. Der nachdenkliche Ton in beiden

Stücken ist in der Treffsicherheit der Noten zu erkennen, die für den Aufbau der Struktur notwendig sind. Dieses Werk ist ein Beispiel für Halffters Geschmack an einer wortkargen Ausdrucksweise, die sehr genau, intelligent und wesentlich ist.

Apuntes para Piano (Skizzen für Piano) verdienen eine gesonderte Erwähnung, weil sie sich in gewisser Weise von den vorigen Werken dadurch unterscheiden, das sie eine Reihe von Blättern versammeln, die im Laufe der Jahre von 1936 bis 1982 komponiert wurden. Sie basieren auf Skizzen und entwickeln kleine Themen auf der Grundlage von spanischen Motiven.

La Danza de Avila ist in kurzes Stück, ein Auftragswerk für eine Reihe von Klavierschulbüchern, welche von der New Yorker Carl Fisher, Inc. herausgegeben wurden. Seine Absicht ist, zur Rettung vor

Leeren in der Klavierschulmethode beizusteuern. In diesem Sinn gleicht es einem anderen Klavierstück des Komponisten, nämlich den *Once Bagatelas* (Elf Bagatellen), welches trotz des Schwierigkeitsgrades pädagogische Absichten hat. *La Danza de Avila* entstammt einer volkstümlichen Ader und besitzt eine einfache Handschrift. Mit besonderem Zauber entwickelt sie das Thema eines kastilischen Tanzes.

In Minué de la Traviesa Molinera (Menuett der unartigen Müllerin), mit der er einen Film gleichen Namens vertonte, wird die Vielseitigkeit in der Ausübung von Halffters charakteristischer Schöpfung deutlich. Es erhält seine Inspiration aus der Musik der Epoche der Anekdote und kehrt mit tänzerischen Motiven zur spanischen Tradition und maleurischen Farben zurück. *Para la tumba de Lenin* (Für Lenins Grab) ist auch ein Stück mit definiertem

Interesse, in diesem Fall, um des 20. Jahrestages der Sowjetischen Revolution zu gedenken. Es ist mit den anderen Werken über die schon erwähnte Vielseitigkeit verwandt, obwohl es mit unterschiedlicher Strickart gefertigt ist. Dieses Auftragsstück ist von großer Einfachheit und schmiegt sich um die Kanonform.

El Homenaje a Machado (Hommage an Machado) zeigt die Affinität des Komponisten mit dem spanischen Nationalismus und einmal mehr mit der Polytonalität. Dieses Mittel und auch die Zwölftonmusik werden zum Kennzeichen eines bedeutenden Teils Halffters Arbeit und erlauben es, ihn und seinen Stil zu definieren. Eine unterschiedliche Qualität in diesem Werk ist gegebenfalls die Tatsache, daß das Allegro das Schema einer traditionellen Sonate wiederholt. Darüberhinaus hat es Züge der spanischen Musik und zeugt von der Bewunderung vor diesem großartigen Dichter.

La Sonata Op.16 wird zu einer Zusammenfassung der charakteristischsten Züge des Komponisten, da es ein reifes Werk mit solidem Aufbau ist. Eine seiner Eigenschaften ist die rhythmische Vielfalt, zu der sich durch eine spanische, fröhliche und lebhaft Stimme ein expressiver Nachdruck summiert. Die *Once Bagatelas* mit ihrer didaktischen Absicht, ihrer Einfachheit und ihrem verspielten Charakter verlieren nicht die unvermeidliche Nähe zu dem Stil, den wir schon bei Halffter kennen und der unter anderem zur Heiterkeit neigt. Ein gewisser Höhepunkt ist die *Segunda Sonata Op.20* (Zweite Sonate opus 20), bei der sich beim Komponisten schon ein gründliches Wissen über das Klavier zeigt. Hier werden die Bemühungen, wie bei *Las Once Bagatelas* mit der Polytonalität zu experimentieren, weitergeführt.

Tres Hojas de Album (Drei Albumblätter) ist mit der Zwölfton-

methode komponiert und benutzt, zum ersten Mal in Mexiko, die serielle Sprache. Der Komponist studiert gründlich eine besondere Disposition der Noten, bis er sich über sie vollständig ausdrücken kann. Die Tonalität wird verlassen und die Skala erweitert. Halffter gelingt es, die serielle Musik zu seinem Instrument zu machen und dann ist es nicht mehr verwunderlich, daß seine Stimme zum Tragen kommt und leicht zu identifizieren ist.

Von da ab sollte sich diese persönliche Entdeckung Halffters in vielen seiner Werke manifestieren. Eines dieser Stücke ist *La Tercera Sonata Op.30* (Die Dritte Sonate Opus 30); denn hier finden wir die serielle Sprache ohne jedoch die Tradition zu verlassen und es werden neue Wege für die Produktion einer Musik gesucht, die sich, nach wie vor, zutiefst spanisch empfindet.

Laberinto Op.34 vereint vier Stücke, bei denen sich die Abschnitte die Zwölftonreihe teilen, die in F endet. Aber wie es schon der Name des Werkes andeutet, besteht die Absicht der nachteiligen Verpflichtung auszuweichen, auf einer Note enden zu müssen, und alles wird zu einem Spiel, bei dem versucht wird, das unvermeidliche Schicksal eines Finales zu verhindern.

Homenaje a Arthur Rubinstein (Hommage an Arthur Rubinstein) ist deutlich verschieden und melancholisch, wie *Nocturno* (Nachtmusik). Sie wurde aus Anlaß der ersten Arthur Rubinstein Piano Master Competition, Tel Aviv, komponiert. Sie ist düster, traurig, nüchtern, eine schwermütige musikalische Betrachtung und dennoch außerordentlich gefaßt.

Als Kontrast kann man sich den Impetus vorstellen, in welchem ein

späteres Werk, *Facetas* (Gesichtspunkte), mündent. Es sind zwei unterschiedliche Werke, die sich Nocturno im formalen Aspekt ähneln, aber neue Mittel einführen, die Halffters Musikpanorama einen neuen, stimmhaften Reichtum vermitteln. Es ist ein mächtiges Werk, obwohl im ersten Stück das Merkmal die Stille ist.

Halffters letzte Klavierstücke sind *La Secuencia* und *El Escollo* (Die Sequenz und die Klippe), die zwar unterschiedlich sind, sich aber im

Umstand, Höhepunkt Halffters Werk für dieses Instrument zu sein annähern. *Secuencia* ist ein dichtes und kurzes Stück. Hinter seiner anscheinenden Transparenz konzentriert sich eine tiefe musikalische Idee. *El Escollo* ist seinerseits ein Kommentar zum Motiv vor zwei Noten, die Falla benutzte, um das Thema seiner Werke *Homenajes* zu konstruieren. Man kann sagen, es ist ein Tribut an Bewunderung für den Lehrer und Freund

Laura Quintana Crellis

Übersetzung: Ortolf Karla

RODOLFO HALFFTER
ERZÄHLT VON IHM
SELBER
1900-1987

Wann ist meine Berufung zur Musik erweckt worden? Seit meiner Jugend wollte ich Komponist werden, um ein lebensnotwendiges Bedürfnis meiner organischen Konstitution zu befriedigen.

Ich wurde am 30. Oktober 1900 in Madrid geboren. Während meiner Schulzeit hatte ich immer Gelegenheit, den Konzerten von Orchestern aus Madrid und Konzerabenden von bedeutenden Interpreten beizuwohnen. Als Erwachsener suchte ich die Nähe der spanischen Kompositoren, die

ich bewunderte, und der berühmten Ausländer, die Madrid besuchten.

Die Berufung meines Bruders und meine wurde auf natürliche Weise erweckt. So wie für die Poesie, gibt es auch für die Musik eine Anlage. Diese Neigung wurde von unserer Mutter kultiviert, die eine gute Pianistin war und uns in die klassische Musik einführte. Mit der Grundlage unserer Mutter bildete ich mich selber aus, indem ich Partituren kaufte und sie analysierte. 1920 kaufte ich das Harmoniebuch von Schönberg, welches speziell für eine Ausbildung ohne Lehrer geschrieben ist.

Zwischen 1918 und 1920 lernte ich den Militärmusiker und Rompreisträger Francisco Esbri kennen, der uns einige grundlegenden Harmonie und Kontrapunktektionen erteilte. Später, nachdem ich schon einige Kompositionsversuche gemacht hatte,

lernte ich Manuel de Falle kennen. Don Manuel lud mich für eine Zeit zu ihm ein, während der ich mein Wissen überprüfte und er mich orientierte.

Zur gleichen Zeit, im Alter von 20 Jahren, enthüllte mir eine Familienfreundin –eine sehr kultivierte französische Dame und ausgezeichnete Pianistin– das fesselnde und mysteriöse Klanguniversum von Debussy. So habe ich es damals empfunden.

Meine ersten Kompositionsversuche verraten den Einfluß dieser beiden großen Meister, Schönberg und Debussy, aber man bemerkt sofort das Gestammel, was jedem Anfänger in einer Kunst, ohne angemessene akademische Ausbildung, eigen ist.

Meine Jugend verbrachte ich in Madrid. Nach dem Abitur verschaffte mir mein Vater eine Anstellung bei der Banco de Madrid

auf der Gran Via. Zu dieser Zeit taucht jemand auf, der wirklich bedeutend in meinem Leben ist. Fernando Ember, ein in Madrid ansässiger ungarischer Pianist, der meinen Vater über Freunde kennengelernt hatte. Er war es, der eines Tages Adolfo Salazar als Gast nach Hause brachte. Salazar begann sich für uns beide zu interessieren und führte mich in die in Madrid angesehene Tageszeitung "El Sol" ein.

Salazar stellt mich Manuel de Falla vor, der mir unmittelbar den "Cancionero" (Liederbuch) von Pedrell offenbarte, die Bibel jedes spanischen Musikers. Das Werk, was am meisten meine ästhetischen Intentionen der 30er Jahre widerspiegelt, und im Gegensatz zur lärmenden Farbkleckerei der spanischen "Export"-Musik steht, ist Don Lindo de Almeria 1935, ein in Paris uraufgeführtes choreographisches Divertimento.

Zur gleichen Zeit wie die "Grupo literario del 27" (Literarische Generation von 1927) erscheint die sogenannte "Grupo de los Ocho" –de la República oder einfach de Madrid (Gruppe der Acht, der Republik oder von Madrid), der mein Bruder Ernesto Halffter, ich, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosita García Ascot, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga und Fernando Remacha angehörten. Unser überaus ergeiziges Hauptziel war es, für die notwendige Erneuerung der spanischen Musiksprache eine angemessene Lösung zu finden und uns der Strömung des europäischen Denkens anzugliedern. Falla zeigte uns den Weg, um dieses Ziel zu erreichen.

Danach kam die Republik. Ich arbeitete immer noch bei "El Sol" und hatte dahin meinen Schüler und Freund Vicente Salas Viú gebracht. Ich lernte seine Schwester Emilia kennen und im Oktober 1931 heirateten wir. Es schien, als

hätten wir zu guter Letzt Ruhe und Glück gefunden, als die gewaltigen Schicksalsschläge des Bürgerkriegs auf uns einfielen.

Am Ende des Krieges, im Mai 1939, kam ich mit meiner Frau und meinem Sohn als politischer Flüchtling nach Mexiko, und wurde noch im gleichen Jahr im Oktober mexikanischer Staatsbürger. Auf Einladung des Erziehungsministeriums wurde ich Lehrer an der Abend Musikhochschule, und zwei Jahre später erhielt ich die Stelle des Professors für Musikanalyse am Nationalen Musikkonservatorium, eine Lehrstelle, die ich 30 Jahre lang bis zu meiner Pensionierung bekleidete.

Wahrheit ist, daß ich den wesentlichen Teil meines Werkes in Mexiko komponiert habe. Meine Zwölfton- und Polytonale Musik sind sich in Bezug auf ihren ästhetischen Inhalt sehr ähnlich. Obwohl ihr Klangresultat anschei-

nend widersprüchlich ist, wurden beide von der gleichen Hand geschrieben, was leicht zu erkennen ist. Deswegen glaube ich, daß meine Entwicklung einen inneren Zusammenhang aufweist, weil ich mich im Wesentlichen nie von meinem Bekenntnis zum Neoklassizismus entfernt habe.

Bei meinen seriellen Kompositionen habe ich immer versucht, den Geist der spanischen Musik lebendig zu halten, welcher in all meinen vorherigen Stücken anwesend ist: energischer Rythmus, eine deutlich gezeichnete Melodie, solide Form und transparente Machart. Anders ausgedrückt: Mehr Muskel als Fett und mehr Nerv als Muskel.

Mexiko ist tief und bestimmend in mich eingedrungen und hat meiner spanischen Personalität eine neue Dimension vermittelt, was, wie in meinem und dem Fall anderer verbannter Landsmänner,

die Geschichte eines Tages als einzigartiges Beispiel dafür definieren wird, was Menschen in der weiten, spanischsprachigen Welt fertigbringen, wenn sie sich die Hand reichen.

Persönliche Dokumente, zur Verfügung gestellt von Emilia Salas, Halbferters Witwe

EDISON QUINTANA

Der Meister Quintana wird als der vielseitigste und vollkommenste Pianist des Musikgeschehens angesehen, welches derzeit in den Konzertsälen und Kammermusikforen des Landes angeboten wird. Er ist ein außergewöhnlich musikalischer Pianist mit einer tadellosen technischen Ausführung und erhält einstimmigen Applaus bei der Aufführung von verschiedensten Werken. Auf gleiche Weise begegnet er der Avantgarde-Musik und Jazzrythmen, klassischen Klavier- und Orchesterwerken und Anklängen

der lateinamerikanischen Folklore. Er umarmt alle Möglichkeiten, die ihm sein Instrument bieten, um eine weitreichende musikalische Suche durchzuführen.

Edison Quintana wurde in Uruguay geboren. Mexikanische Bühnen haben ihn 1976 wärmstens empfangen, und seither lebt er in unserem Land. Er gibt durchschnittlich 20 Konzerte im Jahr, sowohl in Mexiko als auch im übrigen Lateinamerika und in Europa.

Laura Quintana Crellis

Übersetzung: Ortolf Karla

Grabación realizada con el apoyo de una beca del Fondo Nacional
para la Cultura y las Artes de México

Producción musical: Benjamín Juárez Echenique

Ingeniero de grabación: Bogdan Zawistowski

Ingeniero de Edición: Eliézer Peña

Ilustración y Diseño gráfico: Producciones Editoriales

Textos: Laura Quintana Crellis

Grabado en Agosto de 1996 en la Sala de Conciertos

Nezahualcóyotl de la Universidad Nacional Autónoma de México

Hecho en México

© (R) 1997 URTEXT, S.A. DE C.V.

La marca Urtext Digital Classics y el logotipo  son marcas registradas por URTEXT, S.A. de C.V.