

## Ondas expansivo-musicales del 68

PACO YÁÑEZ

Mientras numerosas voces críticas reclaman desde la universidad española una modernización de sus vetustas y jerárquicas estructuras de poder, ésta se lanza a conmemorar las revueltas parisinas englobadas en lo que conocemos como Mayo del 68, así como aquéllas que en España hacían frente, al mismo tiempo, a la nefanda dictadura franquista. La Universidad de Santiago de Compostela, institución que lleva años prestando atención a las reivindicaciones estudiantiles surgidas en su campus durante los convulsos años sesenta -de lo cual son buenos ejemplos publicaciones de la propia USC como *1968 en Compostela: 16 testemuños* (2010) o *Agora entramos nós: Voces Ceibes e canción protesta galega* (2018)-, recuerda esta primavera el Mayo francés por medio de exposiciones, coloquios, publicaciones y de un concierto del que hoy damos cuenta tanto por lo atractivo de su programa como por la gran interpretación del mismo ofrecida por el albanés Florian Vlashi, violinista cuyo compromiso con la música gallega comprende no sólo su participación en la Orquesta Sinfónica de Galicia o su fundación y dirección del Grupo Instrumental Siglo XX, sino una colaboración con la propia USC en la investigación y puesta en valor tanto del repertorio clásico (véase su actual trabajo sobre Andrés Gaos) como del contemporáneo, siendo responsable del encargo y estreno de decenas de partituras gallegas desde su llegada a Coruña en 1992.

Florian Vlashi  
© 2018 by Xurxo  
López Chao

**Santiago de Compostela, martes, 29 de mayo de 2018.**

Paraninfo da Universidade de Santiago de Compostela. Florian Vlashi, violín. Cristóbal Halffter: Sonata para violín solo opus 20. Iannis Xenakis: Mikka. Helmut Lachenmann: Toccatina. Carlos López García-Picos: Monodia. György Kurtág: Jelek, játékok és üzenetek. Asistencia: 20%



Ahora bien, que la primera presencia en un programa dedicado a las revueltas estudiantiles de Mayo del 68 sea, precisamente, Cristóbal Halffter (Madrid, 1930) es algo que puede levantar ampollas, pues si Halffter -como señaló Florian Vlashi en la introducción que realizó de cada partitura- es el autor de obras como la cantata «de los Derechos Humanos» *Yes, Speak Out, Yes*, escrita precisamente en 1968, tres años antes el madrileño componía para el régimen franquista su *Misa de la Juventud* (1965), pieza que mostraba -una vez más- una ambivalencia y un doble juego que lo benefició con diversos puestos de privilegio en las estructuras musicales de la dictadura (posición, desde luego, muy distante de la mantenida por los estudiantes marxistas de la Sorbona). Parte de las prebendas obtenidas por Halffter del franquismo lo fue una movilidad entre España y el resto de Europa de la

que no gozaron otros muchos compositores, algo que permitió al madrileño asimilar algunas de las corrientes en boga en la escena musical centroeuropea. Su *Sonata para violín solo* opus 20 (1959) es un buen ejemplo de ello, además de una partitura en la que confluyen las influencias mayores en el Halffter de los años cincuenta, las de los Falla, Stravinski y Bartók, con una impronta serialista postweberniana ya muy acusada en este opus 20.

Florian Vlashi es un excelente intérprete de esta *Sonata para violín*, algo que ha cimentado en su trabajo de la partitura con el propio Halffter, un compositor que -nos decía el violinista albanés tras el concierto- ha recomendado a Vlashi grabar una pieza poco conocida dentro de su catálogo pero de innegable calidad (y es que lo cortés no quita lo valiente; ni lo político, lo musical; y quien esta reseña firma sigue considerando a Halffter entre los compositores más sólidos de la contemporaneidad española). La fluidez con la que Florian Vlashi ataca el primer 'Allegro' despeja de inmediato cualquier duda sobre su dominio de la partitura, con una febril articulación en arco paralela a una digitación que expone constelaciones de alturas en incesante movimiento, aún con cierta impronta stravinskiana por su sentido del ritmo, así como por una elegancia consustancial al genio ruso. Tras un 'Allegro' verdaderamente torrencial en cuanto a medida y ritmo, nos adentramos en un 'Molto adagio' que, técnicamente, depara otra muy distinta dificultad: no ya la de lo métrico, sino la de los armónicos que Vlashi ha de ir sintetizando constantemente, con una gran precisión en el ataque y un cuidado dinámico extremo, pues la articulación de parte de este segundo movimiento en *flautandi* y *glissandi* exige un control en la presión del arco mucho mayor que en el 'Allegro'. Análoga situación, la experimentada en los numerosos pasajes a dobles cuerdas, de sonoridad más moderna en sus desmaterializaciones armónicas *sul tasto*, puntuadas por unos *pizzicati* que aportan tramas puntillistas al universo más esfumado del 'Molto adagio'. La afinación es una cuestión principal en este segundo movimiento, para tensar refinadamente sus texturas cromáticas y sus fantasmagorías armónicas sin rugosidades, en 1959, todavía impropias: aspectos soberbiamente expuestos por un Vlashi de muy cuidada musicalidad. En el 'Allegro molto vivace', el violinista albanés retoma un gesto más espontáneo y expresivo por lo que al *cantabile* y a las improntas mediterráneas se refiere, convocando a la danza para acerar de nuevo un ritmo que conecta directamente con el primer 'Allegro', sin por ello dejar de acusar matices en las calidades del roce y en sus dinámicas también derivadas del 'Molto adagio'; motivo por el cual (como rubricaría Vlashi en el cuarto movimiento) esta lectura compostelana ha gozado de una sabia y progresiva construcción arquitectónica: concepción de raíz germánica que escuchamos de forma recurrente en buena parte del catálogo halffteriano; aquí, con una explícita influencia de la Segunda Escuela de Viena...

...es éste un recorrido que se completa y florece en un 'Finale' que retomará numerosos elementos articuladores y estructurales previos, como los fuertes contrastes armónicos del 'Molto adagio' o su uso de dobles cuerdas. Florian Vlashi no realiza, en ningún caso, una interpretación seca o distanciada de dichos procedimientos, y diría que insufla hasta ecos románticos y una gran expresividad a su lectura. Así, subyace algo oscuro y existencialista bajo sus desmaterializaciones armónicas: una lucha por afirmarse que procede, en buena medida, de esa incansable huida hacia adelante expuesta en el primer movimiento. Esa desmaterialización vive en el 'Finale' una tensión que el violinista no esconde, poniendo de relieve la lucha de una línea melódica soterrada por afirmarse a sí misma, con sus continuos golpes, a modo de *staccati*, para así evidenciarse y reclamar su propio espacio en el

discurso musical: punto en el que Vlashi concede mayor libertad a su fraseo, desgranando una línea melódica más vivaz y (nuevamente, como en el 'Allegro molto vivace') danzable, plena de aromas bartokianos: ecos que Vlashi (¿impronta de su origen albanés?) lleva aún más allá y carga de una sensualidad oriental (claro que también podemos ver en dicho pasaje guiños de Halffter al pasado de la música española: ágora de reverberaciones e influencias, cultura sincrética que fue, precisa y quirúrgicamente, expurgada y leída de forma uniformizada por los principios depurativo-ideológicos del nacionalcatolicismo). Los últimos compases del cuarto movimiento ponen sobre la mesa dichas tensiones discrepantes y una acumulación de trazos que hacen del 'Finale' de este opus 20 una estructura de nada fácil resolución, al reaparecer unos *flautandi* y una disgregación armónica propia del 'Molto adagio' junto con lo que parecen hasta ecos sublimados de un Bach unidos a un nuevo frenesí en arco y digitación que convocan -en lo que podríamos decir coda- a la *Sonata* al completo, tensando y reintegrando no sólo su arquitectura previa, sino -seña de identidad halffteriana por antonomasia- a la propia historia resonando en el presente: nueva fusión de influencias hispanas y germánicas. Grandísima lectura que, aquí totalmente de acuerdo con Cristóbal Halffter, Florian Vlashi debería grabar para cubrir tal vacío fonográfico en el catálogo del compositor madrileño.

Desde luego, la oposición frontal y beligerante de Iannis Xenakis (Brăila, 1922 - París, 2001) a los distintos fascismos que padeció a lo largo de su vida fue otra muy distinta que la de Cristóbal Halffter, algo de lo cual su rostro es la prueba más fidedigna, así como su exilio a una Francia en cuyas reivindicaciones estudiantiles el compositor griego tomó parte de forma activa. Si en 1968 Halffter mostraba su cara más amable al mundo por medio de *Yes, Speak Out, Yes*, Iannis Xenakis destilaba ya, en tiempos del Mayo francés, un estilo poderosamente propio e inconfundible, inmerso como lo estaba en la composición de páginas tan bellas como *Nomos Gamma* (1967-68), *Nuits* (1967-68), o *Kraanerg* (1968-69). Tres años posterior es la partitura por Florian Vlashi hoy programada, *Mikka* (1971), una obra que conoce a la perfección y que le escuché por primera vez hace once años, en un concierto celebrado en Lugo tras el cual fui testigo de una valoración de la que había dejado -estupefacto- constancia en mi reseña para **Mundoclasico**: «El virtuoso ha estado muy bien, pero si la obra del Xenakis ese dura cinco minutos más subo al escenario y le pego con el paraguas»... Transcurrida una década desde aquel 24 de abril del 2007, no parece que el público compostelano haya sufrido, en absoluto, la lectura de Florian Vlashi, sino todo lo contrario, pues estamos ante uno de los puntos álgidos de su programa, con una interpretación que ha evolucionado desde aquel recital lugués, mostrándose aún más sólida, fluida e inspiradora.

En aquella reseña del año 2007 había destacado lo revelador de la lectura de Florian Vlashi por cómo éste ponía de relieve el carácter femenino de *Mikka*: naturaleza apuntada por el propio Xenakis para dar salida al lirismo y a la sensualidad que sus oleadas de *glissandi* articulaban, tan sinuosas y refinadas, al recorrer los intrincados intervalos de la microtonalidad sin cortes ni interrupciones. Entonces, contrapuse la visión del violinista albanés a la de Irvine Arditti; pues bien, diría que once años más tarde, Florian Vlashi ha incorporado los rotundos elementos de tensión y articulación que conocemos al propio Arditti, fortaleciendo la concepción de partida que había expuesto en Lugo para llegar a una síntesis interpretativa idónea, a una construcción personal de la partitura que me parece ejemplar: unión, ahora sí completa, de un lirismo femenino y refinado con una

virulencia en lo más acerado que funde dos universos de forma indisoluble. El control del arco es abrumador, con una precisión rítmica que atrapa no sólo a través de los oídos, sino de la visión del ataque materializado de un modo tan físico y gestual, graduando Vlashi la tensión, las dinámicas y el ritmo con todo el cuerpo, algo que depara una lectura muy orgánica. También diría que los contrastes dinámicos son ahora más señalados, con mayor definición en función de los planos que cada pasaje de la partitura expone, haciendo *Mikka* no sólo poética, sino más arquitectónica y estructural, rehuyendo cualquier tentativa, a la par, de caer en desgranar la pieza como un mero ejercicio de virtuosismo. En los antípodas de tal planteamiento, Florian Vlashi es muy consciente de que los elementos de constante articulación y modulación de alturas, dinámicas y ritmo que Xenakis propone al violinista tienen un intrínseco porqué en la viveza de un sonido que, como siempre en el griego, es naturaleza y vitalidad musical. La interpretación hoy disfrutada en el Paraninfo de la USC ha sido, como sin duda lo fue el estreno de *Mikka* en su día, totalmente revolucionaria, mostrando cómo el gran arte trasciende las coyunturas políticas, hablándonos desde la más aquilatada expresión de los tiempos.



Florian Vlashi interpretando la 'Toccatina' de Helmut Lachenmann.  
Santiago de Compostela, Paraninfo de la Universidad, 29.05.2018. ©  
Paco Yáñez, 2018.

Como al comienzo de esta reseña señalamos, 1968 fue un año de agitadas movilizaciones, no sólo en Francia, sino en España y en otros muchos contextos internacionales, entre ellos, la Primavera de Praga o las revueltas estudiantiles en la República Federal Alemana, con incidentes especialmente graves en la primavera de aquel 68, muchos de ellos protagonizados por quienes formarían, dos años más tarde, la Fracción del Ejército Rojo. Helmut Lachenmann (Stuttgart, 1935) vivió de primera mano la especial violencia política y estética experimentada en Alemania a lo largo de los años sesenta del pasado siglo, dando voz en su catálogo a dichas tensiones, como demuestra la presencia de

una de las líderes de la RAF, Gudrun Ensslin (amiga de infancia y juventud del propio Lachenmann), como cerillera incendiaria en su ópera *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96, rev. 2000). Tal y como el propio Lachenmann ha contado en diversas ocasiones, aquellas protestas estudiantiles se volvieron contra los artistas cuyo arte no se mostraba explícitamente combativo o ideologizado, interpelando constantemente - recuerda- a los compositores de la *avantgarde* por labor comunitario: ¿escapismo?, ¿música difícilmente comprensible destinada a audiencias elitistas?, ¿despreocupación de las problemáticas sociales?... Las contradicciones en el seno de una sociedad burguesa como la de la República Federal Alemana orientaron paulatinamente el debate artístico hacia la naturaleza del concepto de «belleza» como parte de su cultura, algo de lo cual los conciertos de música clásica conformaban un verdadero epítome, con su explotación y custodia (a menudo, socialmente excluyente) de la tradición y del relicario de la «belleza».

La *musique concrète instrumentale* lachenmanniana alberga en su núcleo conceptual una

somera revisión de los códigos artísticos y sociales impostados por lo burgués; pero, al mismo tiempo, muestra un profundo respeto por la tradición musical europea, de la que se considera parte activa y punta de lanza para ampliar sus perfiles y límites estéticos, desprejuiciándose de un modo más liberado con respecto a ésta de lo que lo habían hecho compositores más politizados una generación mayor que la de Lachenmann, como el propio Luigi Nono, maestro del alemán. En 1968 nos encontramos a Helmut Lachenmann, además de inmerso en los debates culturales, sociales y políticos de su tiempo, en plena consolidación de su sintaxis musical, profundamente embebida de dicho -puesto que con un compositor teutón estamos- *zeitgeist*. Es por ello que 1968 fue un año especialmente fértil para Lachenmann, adentrado de lleno en la composición de partituras como *Notturmo "Musik für Julia"* (1966-68), *Trio fluido* (1966-68), *Consolation II* (1968), *temA* (1968), o *Air* (1968-69, rev. 1994/2015): páginas germinales, todas ellas, de una música concreta instrumental plenamente audible en la partitura por Florian Vlashi hoy programada en este recuerdo musical del Mayo francés, *Toccatina* (1986): única pieza para violín solo en el catálogo del genio de Stuttgart.

Tal y como Florian Vlashi reconoció en su presentación de *Toccatina*, el trabajo sobre esta partitura «para mí, como instrumentista, fue otra escuela de violín»; una escuela que lo obligó a desaprender lo aprendido, impeliéndolo a reinventarse como músico y a despojarse de las rutinas impostadas por las tautologías canónicas para, así, descubrir un nuevo lenguaje y la globalidad del instrumento como posibilidad subversiva y utópica: aspiración y corolario, que podríamos decir musical, de aquel Mayo del 68. La fascinación que Vlashi dice haber experimentado al adentrarse por primera vez en una partitura de Helmut Lachenmann se manifiesta en una esforzada lectura de *Toccatina* que aún ha de pulir diversos aspectos en cuanto a estilo, muchos de ellos, paradójicamente, relacionados con hacer explícita de forma más manifiesta una tradición que tantos recién llegados a Lachenmann creen desterrada de las partituras del alemán, cuando ésta se encuentra tan a menudo sublimada entre las diversas estructuras y efectos extendidos de la música concreta instrumental. Un buen ejemplo de ello lo son las secuencias rítmicas que escuchamos al principio de la obra, percutidas con el tornillo del arco contra las cuerdas del violín (aspecto en el que Vlashi ha sido tan extremadamente cuidadoso, que me refería tras el concierto cómo ha estado probando diferentes arcos para, en función de lo más romo o anguloso de su tornillo, producir una sonoridad más afilada y precisa u otra más amplia y redonda: ¡todo un ejemplo de rigor y profesionalidad!). En el *pizzicato* con el tornillo del arco también se podría pedir algo más de virulencia y rugosidad, mientras que en el *glissando* con el propio tornillo el violinista albanés se muestra más fino, aprovechando la mayor presencia que ha conferido a los *pizzicati* de su mano izquierda en todo el arranque de *Toccatina*. De este modo, Vlashi ha conseguido crear una sutil ilusión de armónicos sumada a un sonido del *glissando* con tornillo sobre el arco que porta reminiscencias de la música electrónica además de, tras la audición de *Mikka*, del universo xenakiano.

Pero *Toccatina* es, también, una partitura que trata sobre el silencio y nos adentra en éste, haciéndonos más conscientes del mismo por medio de los refinados colores con los que Lachenmann lo hace propio. Hablamos, por tanto, de un «silencio compuesto» en el que el público descubre una nueva forma de escucha, algo esta noche dificultado en el Paraninfo compostelano por la no amplificación del violín: detalle que debe estudiar Florian Vlashi, pues si ya resultaba difícil discernir algunas de las técnicas instrumentales en la primera fila,



no quiero ni pensar cómo éstas llegarían a los últimos asientos del recinto universitario (muy probablemente, inaudibles). Aunque Florian Vlashi me comentaba que Lachenmann en su partitura no hacía referencia a la posibilidad de esta amplificación, es cierto que la interpretación de obras como *Pression* (1969, rev. 2010) o la propia *Toccatina* es frecuente con dicha amplificación por medios electrónicos cuando el espacio, como era el caso, emplaza al público a una distancia que dificulte la percepción de tan microscópicas interioridades acústicas. En su silente recorrido, Lachenmann nos propone algo, a pesar de la brevedad de *Toccatina*, recurrente en su proceso compositivo: el que la partitura nos conduzca a un territorio acústico nuevo con respecto a aquél del que habíamos partido. En dicha conquista de nuevos contextos sonoros es evidente que algunos de los efectos de la música concreta instrumental resultan más cercanos a Vlashi que otros; así, el *col legno saltando* lo ha expuesto en su recital con gran precisión y sentido dinámico, bien atacado en la punta del arco para crear una sonoridad ligera y móvil. La percusión y el frotado del arco contra las distintas superficies del violín ha sido muy fluida en el tramo final de *Toccatina*, desarrollando un continuo más musical y ligado que en los primeros compases, posibilitando una correcta audición de los *flautandi* que hacen (siguiendo la terminología lachenmanniana) «respirar» al violín en el final de la partitura, deslizando las cerdas sobre las clavijas de afinación y la voluta, antes de regresar a esa conclusiva percusión del tornillo sobre cuerda con la que *Toccatina* se cierra de forma circular. Ha sido la de Vlashi una interpretación de menos a más, progresivamente segura a medida que afianzaba nuevos espacios acústicos, aunque aún ha de trabajar su lectura para llegar a las referencias que conocemos a través de la fonografía, las de Melise Mellinger (Montaigne MO 782075), Mariette Leners (Wergo WER 6682 2), o la más reciente y referencial de Lorenzo Gentili-Tedeschi, editada por l'empreinte digitale (EDVD740) en un DVD que recomiendo sin reservas para conocer el pensamiento de Lachenmann sobre una *Toccatina* que esperamos escuchar en Galicia de nuevo a Florian Vlashi, así como otras páginas del genio alemán al frente de su Grupo Instrumental Siglo XX.

La segunda presencia española en este recital nos situaba en los antípodas políticos con respecto a la primera, pues mientras Cristóbal Halffter se benefició de la aquiescencia del régimen franquista, con el compositor gallego [Carlos López García-Picos](#) (Betanzos, 1922 - Oleiros, 2009) nos encontramos con una familia represaliada por su fidelidad a la República, algo que condujo al padre del compositor al exilio argentino, camino que seguiría en febrero de 1940 un Carlos López que en Buenos Aires se encuentra, según relata Xoán M. Carreira en su artículo [Interferencias sobre Carlos López-García](#) (1988), «con una sociedad en plena expansión y con una vida musical pletórica de optimismo», asistiendo a lo que nuestro editor definía como el «periodo más importante de la historia de la música en Argentina», en el cual López entra en contacto con compositores como Mauricio Kagel. Se iniciaba, así, la internacionalización de un periplo vital que traería al compositor de vuelta a Galicia en 1984, tras su choque con un nuevo fascismo: el de la dictadura militar argentina, por lo que su retorno a una España en plena Transición podemos considerarlo como un segundo exilio. Entretanto, Carlos López residió durante un tiempo en París, si bien nueve años antes del Mayo francés, de 1957 a 1959 (coincidiendo con el compositor que cerraría este recital): etapa de gran trascendencia en su formación musical, incluidos sus contactos con Darius Milhaud, Olivier Messiaen y Henri Dutilleux. Dicha estancia parisina da comienzo a su segunda etapa compositiva, aquélla que sería más

adecuada para su presencia en este recital. Ahora bien, dada la escasez en el catálogo de López de partituras para violín solo, Florian Vlashi se ha ido hasta la tercera etapa compositiva del gallego para ofrecernos una página por él bien conocida, pues fue el violinista albanés quien la estrenó -póstumamente- el 13 de diciembre de 2015. Nos referimos a la *Monodia* (1998).

Sostenía Florian Vlashi en un [artículo publicado en Mundoclasico](#) que el violín ocupó el lugar más importante en la creación musical de Carlos López García-Picos; a pesar de que, como apuntaba en dicho texto, tan sólo compuso dos obras para este instrumento: la citada *Monodia* y la *Suite para violín solo* (1997), una pieza también estrenada por el músico albanés, el 29 de diciembre del año 2000. Sin embargo, cuenta Vlashi hasta 71 partituras de Carlos López en las que el violín estaba presente (la mitad de su catálogo), incluida la nada desdeñable cifra de 29 cuartetos de cuerda, sumando hasta 700 páginas escritas para violín dentro del legado del gallego. Para Florian Vlashi, el motivo de la fuerte presencia e importancia del violín en el catálogo de Carlos López -esbozando lo que califica de una «tímida respuesta»- es que dicho instrumento «era una relación íntima. Era la nostalgia, la morriña, el pasado, la infancia, el amor, lo que se perdió para siempre y que para siempre quedó en su recuerdo»; de ahí, el que Vlashi se pregunte al comienzo y al final de su ensayo cuándo escuchó por primera vez López García-Picos un violín y, por tanto, qué momentos vitales este instrumento reverberaba...

...son preguntas que nos asaltan nuevamente al volver sobre una *Monodia* que, paradójicamente, nace en el violín de Florian Vlashi con un tono tan oscuro que casi se asemeja al de una viola; una viola de densidad y dejes bartokianos que pronto se adentra en lo que parece un canto tendido al infinito, un canto melancólico que sublima una existencia amputada (¿la que conectaría al Carlos López de la vejez con sus primeras experiencias con el violín en la infancia?). Vlashi es consciente, como dejaba constancia en su ensayo, de que esta *Monodia* no es una página de vanguardia ni de técnicas extendidas, como las antes escuchadas a Iannis Xenakis y a Helmut Lachenmann; su materia prima es lo melódico, conduciendo a través de ello una nostalgia que integra lo que parecen canciones perdidas, un esfuerzo musical por ir en su búsqueda, lo cual hace de la obra un ejercicio de movimiento constante. Sin embargo, esa línea melódica, que ni a afianzar se llega, sufre un proceso de desintegración a medida que nos acercamos al final de la partitura (como nos recuerda Vlashi, tan primorosamente escrita a mano), adentrándose en la volatilización sonora del *flautando*, así como en una ralentización que parece fruto de una memoria incapaz de adentrarse más allá del eco. Pasajes en sordina, espectros y fantasmagorías acústicas, desmaterialización y evanescencia capitalizan el final de una *Monodia* tan excelentemente tocada por Florian Vlashi en lo técnico como profundamente sentida en lo expresivo: nuevo recuerdo a un compositor en cuya ceremonia funeraria, el 29 de diciembre de 2009, Florian Vlashi tocó la *Partita en re menor* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach como último tributo a un Carlos López García-Picos al que días antes Vlashi «prometió que seguiría tocando su música», como esta noche tan bellamente ha cumplido.

Los vínculos con París del último compositor programado en este soberbio recital son, nuevamente, de lo más directo y trascendente, pues en varias ocasiones ha narrado György Kurtág (Lugoj, 1926) cómo durante su estancia en la capital francesa, transcurrida de 1957

a 1958, su estado anímico había alcanzado niveles de absoluta desesperación y abandono, algo que ilustra con una imagen del todo kafkiana (quizás inspirado por un escritor que se encuentra entre sus mayores influencias): «era como una cucaracha, esforzándome por transformarme en un ser humano», confiesa. Sólo a través de la psicoterapeuta Marianne Stein y de la creación musical logró superar Kurtág tal estado depresivo, algo que cristalizó, ya de regreso a Budapest, en su *Quartetto per archi* del año 1959, verdadero opus 1 y punto de inflexión en su vida y obra. Mientras los jóvenes leninistas, maoístas, trotskistas y demás familias del marxismo tomarían, diez años después de la estancia de Kurtág en París, al comunismo como remedio contra todos los males del capitalismo, el compositor húngaro había conocido de primera mano la somera prohibición que el régimen estalinista húngaro había realizado de composiciones de Ígor Stravinski, Arnold Schönberg, e incluso del Béla Bartók tardío, algo que forzó a Kurtág a una huida a París que pretendía balón de oxígeno musical, por lo que es de imaginar cierta sonrisa sarcástica del húngaro ante algunas de las proclamas políticas del 68, conociendo como Kurtág conoció la otra cara de la *utopía* comunista...

...Florian Vlashi también padeció de primera mano tales restricciones al otro lado del telón de acero, en su Albania natal, por lo que sus vínculos con Kurtág trascienden lo puramente artístico, para recalar en lo político y en lo personal (lo que nos recuerda las palabras del propio Vlashi en la entrevista que con **Mundoclasico** mantuvo en 2010, cuando nos refería, con respecto a Albania, «los tabúes de la "dictadura de la tonalidad", de ese romanticismo artificial, perfumado, que, extrañamente, intentaron conservar todos los regímenes totalitarios; tanto los nazis, como Stalin o Mao, prohibían el "arte decadente". Curioso, este miedo hacia el arte libre, este placer perverso de control absoluto, hasta en los sueños»). Si György Ligeti afirmaba que Kurtág representa la variante húngara del laconismo weberniano, para Vlashi la música del húngaro bebe del antes citado Kafka, así como de Samuel Beckett o de Marc Chagall, poniendo por ello el énfasis en la libertad artística inherente a Kurtág, así como en la rica humanidad de su obra (demostrando, una vez más, la mirada cosmopolita de un músico tan culto como Florian Vlashi). Es por tales motivos que la partitura kurtágiana hoy programada (que daba, en su denominación inglesa, nombre al programa), *Jelek, játékok és üzenetek* (1961-2005), concita en el Kurtág de Vlashi aromas culturales de lo más heterogéneo, haciendo de estos *Signos, juegos y mensajes* una mirada desprejuiciada a la pervivencia del color, del folclore y de la amistad, jugando el violinista albanés una y otra vez con sus pocas pero escogidas notas: recomendación a György Kurtág de la propia Marianne Stein para retomar desde una base tan ascética su creación musical.

Una de las primeras decisiones de Florian Vlashi ha sido reagrupar el 'Perpetuum mobile' en dos partes (la primera de ellas, uniendo los fragmentos A y B), como inicio y fin de su programa: verdadera declaración de principios y canto a la infinitud de la música. Ha sido el de Vlashi un 'Perpetuum mobile', de nuevo, eslavo, danzable y lírico, aunque también modernizado por sus súbitos ataques de arco, secos y expeditivos, uniendo un folclore y una vanguardia que Vlashi tan bien sintetiza, además de dar cabida al juego y a lo humorístico: aspecto tan importante en Kurtág, haciendo que hasta lo más circunspecto no deje de entreverar cierta ironía kafkiana con un absurdo de raíz beckettiana. Si para Florian Vlashi estos juegos y estas presencias musicales tienen algo de fantasmagorías, el 'Hommage à J.S.B.' nos presenta a un *kantor* huidizo, inasible: polifonía imposible en la



restricción del violín en sus cuatro cuerdas, por lo que su lectura no hace más que ir en pos de unas alturas que huyen de forma continua: nuevo movimiento perpetuo. En 'Panaszos nóta', Vlashi se muestra más teatral, con unos *glissandi* casi llorados, adentrándose en el Kurtág existencialista con unas dobles cuerdas amenazadoras y un *sul ponticello* nuevamente fantasmal. 'Kromatikus feleselős' es acercado por Vlashi al Kurtág más virulento e histriónico de los ciclos de canciones para voz masculina, articulando su violín en seco al comienzo, para ir ganando progresivamente una movilidad más sinuosa, concitando al gran compositor de aforismos que es el húngaro: capaz de crear microuniversos en cada página de sus partituras. En 'Népdalféle' estuvo Vlashi soberbio al exponer las dos voces, cual canto popular con acompañamiento instrumental, muy rotundo y expresivo. Mientras, el 'Doloroso' nos adentra en el Kurtág más lacónico y weberniano, elevado apenas como un apunte deconstruido. Progresivamente, Vlashi articula musicalmente ese dolor al que se refiere el título, con el canto siempre asomándose de fondo; un canto que se pierde en los compases finales -tal y como reza uno de los cuartetos de Kurtág- *aus der ferne*.

Con 'Mensáros László emlékére' nos visita el Kurtág solemne y elegiaco, concentrado aquí a modo de haiku; mientras que en 'Anziks Kellerrannának' regresa la vitalidad de lo folclórico de forma más masiva en el volumen concedido por Vlashi a su violín. 'Calmo, sognando' revierte dicho estado, agudizando, por el orden de la partitura esta noche dispuesto, los contrastes internos de la misma, pues regresamos a la luz, a la calidez y a lo melódico, con un violín amable repleto de reminiscencias del pasado, tal y como nos muestra el *vibrato* que Vlashi apura en sus compases finales. 'In Nomine' hace esta noche honor a su subtítulo, *all'ongherese*, por su oscuridad en color viola repleta de ecos del folclore magiar. Es una Hungría sublimada y estilizada por Vlashi, conducida a lo postbartokiano, modernizada. De nuevo, y como en todos estos *Jelek, játékok és üzenetek*, disfrutamos de una immaculada afinación, incluso en los compases más vivaces y febriles, que Vlashi alterna con un *legato* muy sentido y cálido, rubricando 'In Nomine' con gran firmeza. '... féerie d'automne ...' ha sonado en Compostela cual nuestras tan habituales gotas de lluvia: rítmicamente irregulares y delicadas, con unas también muy sutiles dobles cuerdas. 'The Carezza Jig' vuelve a evidenciar un portentoso dominio rítmico por parte de Florian Vlashi, atacado con una alternancia muy equilibrada de arco y *pizzicato*. Asertivo y firme, todo su recorrido resultó muy bien fraseado, dejándonos en puertas de un 'Perpetuum mobile C' que invoca, así, la circularidad de la existencia, con gran articulación y vitalidad en el violín de un Florian Vlashi que rubrica, pleno de énfasis, este soberbio ejercicio de convicción -tanto en aquel Mayo del 68 como en este mayo de 2018- en el poder revolucionario, utópico y transformador de la música.