

Las «Dos Sonatas de El Escorial» de Rodolfo Halffter

Víctor Manuel GUARNIDO FRANQUELO
Granada

- I. Notas biográficas.**
- II. La Generación musical del 27.**
- III. Las «Dos Sonatas de El Escorial».**

I. NOTAS BIOGRÁFICAS

Rodolfo Halffter nació en Madrid en 1900. Su formación musical fue autodidacta, aunque contó con las orientaciones de Falla desde 1929. Aparece plenamente integrado en el grupo de Madrid de la Generación de la República (o Generación musical del 27) ¹.

Residió temporalmente en París (1934) y ejerció la crítica musical asistiendo a Salazar en *El Sol* ². Desempeñó cargos musicales en el Ministerio de Instrucción Pública y en el de Estado, de la República, y dirigió un período de la revista *Música* de Barcelona (1937).

En 1939, como tantos intelectuales y artistas españoles, emigró a México, cuya nacionalidad adquirió al año siguiente. Allí llevó a cabo una pródiga actividad compositiva, organizadora y docente; y recibió numerosas e importantes distinciones oficiales: Catedrático de Análisis Musical en el Conservatorio Nacional de México (1941), director de la revista *Nuestra Música* y gerente de Ediciones Mexicanas de Música (1946), Premio del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Sociedad de Autores y Compositores de México en 1976.

1. Más adelante nos ocuparemos de esbozar el perfil de dicha generación musical, con el fin de conocer mejor la figura de Rodolfo y sobre todo para encuadrar perfectamente las *Dos Sonatas de El Escorial*, núcleo central de este artículo.

2. Adolfo Salazar, junto con la figura de Manuel de Falla, se van a convertir en las grandes personalidades musicales de la España de la Segunda República. Impulsaron el hacer y el pensar de la música española de entonces; aunque, por supuesto, cada uno de ellos destacó en terrenos muy diferentes.

Salazar fue filósofo de la música y esteta, historiador, literato y músico práctico, pero sobre todo un magnífico crítico musical. En lo que respecta a esto último, destaca su ingente labor a través del periódico *El Sol*, que estaba considerado como uno de los mejores diarios españoles del momento.

En 1968 asistió a un homenaje del Instituto de Cultura Hispánica en Madrid. Inicia así un intenso contacto con España. A partir de 1971 interviene regularmente en los cursos «Manuel de Falla» de Composición, dentro del Festival de Granada, y desde 1975 en los de «Música de Compostela». En 1973 recibió la Encomienda de Alfonso X el Sabio. Se le homenajeó ampliamente en los años ochenta.

Finalmente falleció en tierras mexicanas en 1987.

Su música ha transitado por caminos nacionalistas (con modelo en Falla) y neoclasicistas, acogiéndose finalmente a la técnica dodecafónica y postserialista.

Sus obras más destacadas son:

Orquestales: *Suite* (1924-1928), *Obertura Concertante* (1932), *Don Lindo de Almería* (1935), *La madrugada del panadero* (1940), *Concierto para violín* (1939-1940), *Obertura Festiva* (1952), *Tres piezas para orquesta de cuerda* (1954), *Diferencias para orquesta* (1970), *Dos ambientes sonoros* (1975-1979), *Elegía in memoriam Carlos Chávez* (1978).

Cámara: *Cuarteto* (1957-58), *Tres movimientos* (1962), *Ocho Tientos* (1973), *Pastorale* (1940), *Sonata para violonchelo y piano* (1960).

Piano: *Naturalezas Muertas* (1922), *Dos Sonatas de El Escorial* (1928), *Danza de Ávila* (1936), *Homenaje a A. Machado* (1944), *Sonata n.º 1* (1947), *11 Bagatelas* (1949), *Sonata n.º 2* (1951), *Tres Hojas de Álbum* (1953), *Sonata n.º 3* (1967), *Laberinto* (1971-1972), *Nocturno-Homenaje a Rubinstein* (1973), *Facetas* (1976), *Secuencias* (1977).

Otros instrumentos a solo: *Giga para guitarra* (1930), *Tres piezas breves para arpa* (1951), *Capricho para violín* (1978).

Música vocal: *Marinero en tierra* (1925-1960), *Dos Sonetos* (1940-1946), *Desterro* (1967), *Tres Epitafios* (1947-1953).

II. LA GENERACIÓN MUSICAL DEL 27

A la Generación musical del 27 también se la denomina Generación de la República o Generación de la Dictadura³. Existe

3. Se denomina Generación del 27 por su homologación con la de los poetas, G. de la República por su adscripción política, y G. de la Dictadura por el momento en el que aparecieron.

amistad con los poetas del 27, así como tendencias similares, e incluso trabajos en común. Dos son los grupos que la integran: el Grupo de Madrid y el Grupo de Barcelona. Rodolfo Halffter pertenece al primero de ellos, junto con su hermano Ernesto, Gustavo Pittaluga, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha y Juan José Mantecón.

Ambos movimientos van a despuntar en los años veinte del presente siglo, coincidiendo con el punto culminante de la Segunda República española. Los años que van de 1927 a 1930 serán para los músicos de esta generación años de búsqueda de nuevas estéticas, y de lenguajes propios.

En 1930 un concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid se convierte para el grupo madrileño en el momento de su lanzamiento público. En dicho concierto presentan el manifiesto que los abandera.

Consideran que sus inspiradores inmediatos son: Falla (en el terreno de la composición) y Adolfo Salazar (en el campo teórico), ambos en pro de la restauración musical española. Además, vuelven también sus ojos hacia Debussy, Ravel y Stravinsky.

Así, por ejemplo, en el quehacer musical, Falla se convierte en una figura casi mítica a partir de los años veinte, básica para la autoafirmación del músico español y espejo en el que se mira la juventud. Se convierte en el símbolo máximo de las tres estéticas que definen a la Generación del 27: el Nacionalismo Vanguardista, el Impresionismo y el Neoclasicismo. Esta afirmación queda de manifiesto, entre otras cosas, por el uso que hace Falla del folclore; uso que luego vemos también en los compositores de la Generación que nos ocupa. Se trata de trascender el «folclore de pandereta», de alejarse del pastiche, la parodia, la simple armonización y/o la cita de lo popular... para alcanzar la esencia, el lenguaje, la vitalidad y la fuerza primigenia de la música tradicional, para elevarla a un lenguaje universal.

También es vital la influencia de Falla en cuanto al nuevo sentido formal. El maestro gaditano evita lo rapsódico y las grandes formas e impone cierta realidad purista. La música es considerada como objeto sonoro, que agota su esencia en la pura estructura formal.

Pero, además, en la Generación del 27 encontramos un fuerte antirromanticismo de cuño e influencia netamente francesa, que se

une en estos músicos a los ideales proclamados por Stravinsky, tanto en París (Grupo de los 6) como en Barcelona ⁴.

El antirromanticismo de la corriente vanguardista española era también de corte antigermana. Se pasa de un concepto de la música, como acto considerado meramente lúdico y de diversión, a un concepto en el que se la considera además como una disciplina mental e intelectual que debe de participar de manera activa y consciente en la eclosión cultural del momento que se atraviesa en España.

* * *

A continuación vamos a ahondar un poco en los planteamientos vanguardista de la Generación del 27.

Son muchos los movimientos que conviven y luchan en este período histórico: el Neorromanticismo, el «Nacionalismo decadente» ⁵, el Nacionalismo vanguardista, el Impresionismo, el Neoclasicismo y apariciones fugaces de otras tendencias vanguardistas (Atonalismo y Dodecafonismo).

Al neorromanticismo y al «nacionalismo decadente» los del 27 las consideraban estéticas muertas, frente a las vanguardias, que seguían estéticas vivas. Pues bien, los de la Generación de la República declaran que nacen precisamente en contra de dichas estéticas muertas.

No obstante, se respira una constante en todos los músicos del momento (tanto si son de la Generación del 27 como si no lo son): la llamada a la necesidad de cierto nacionalismo, que se plasmará de distintas maneras, según el uso de la estética a que se le someta o la intensidad con que se use. Todos estaban de acuerdo en la importancia de generar una música pendiente de su raíz española, pero las formulaciones eran diferentes. Surgen así tres tendencias

4. El Neoclasicismo Musical, inaugurado con el *Pulchinella* de Stravinsky y ampliamente respaldado por todo un corpus claramente definido de ideales estéticos, fue uno de los puntos de partida del Grupo de los 6 en Francia. Dicho grupo influyó en algunos de los músicos españoles del momento, que además vieron como Falla también se decantaba por la estética neoclásica en su labor compositiva. Pero, además, el propio Stravinsky visitó varias veces en persona Madrid y Barcelona, y no sólo para estrenar y dar a conocer sus obras, sino para dar charlas y conferencias.

5. «Nacionalismo decadente»: término empleado por Emilio Casares Rodicio para designar la corriente nacionalista española que usa el material folclórico de forma superficial.

nacionalistas distintas, que van a convivir juntas, y que incluso a veces se pueden dar en la trayectoria evolutiva de un mismo compositor, en distintos momentos de su carrera musical:

- a) El Nacionalismo de la mera cita folclórica directa, aunque con ropajes cultos.
- b) El Nacionalismo que consiste en un sucedáneo popular, con mera copia o imitación del folclore.
- c) El Nacionalismo de cuño universalista, sin citas inmediatas, con el folclore usado como hecho inspirador, como lenguaje, y usado de una manera muy elaborada.

El Impresionismo en España tiene una función de tránsito. Es una forma inicial de romper con las estéticas muertas, y no una vía en la que instalarse (hablamos de los músicos del 27). Es un símbolo de lo francés, de donde venían las bocanadas de libertad. Su presencia como pensamiento estético no fue incompatible con la tendencia neoclasicista que también apareció en los años veinte. El Impresionismo ataca las verdades eternas de la música ligada al pasado, sobre todo en parámetros armónicos y melódicos. Luego se modificará la estética impresionista según los diversos caracteres personales y aun nacionales.

Otras estéticas del momento, como el atonalismo de Schönberg, influyeron mucho menos ⁶.

El Neoclasicismo fue el movimiento que a la postre tuvo más fuerza. Entra unido a Stravinsky, cuya influencia desplaza gradualmente a la de Debussy como punta de lanza estética en torno a 1921. Los músicos del 20 de la vanguardia aceptan y combaten en pos de una estética que era la moda en los felices veinte, tras *Pulcharella*. Es una música donde se busca el lado fabril, la forma, y no la metafísica. Pero el Neoclasicismo se manifestará a la española.

En esta corriente se advierte el peso de lo formal. Se da un revival de formas absolutas: el cuarteto, la sonata, la sinfonía, y formas barrocas como: la suite, el divertimento, la fuga, el concierto, el pasacalle... Se vuelve al XVIII como lugar de inspiración. La textura es lineal y transparente, con contrapuntos disonantes en contra del Romanticismo. Se huye del cromatismo y el postwagnerianismo. Se obtiene un color instrumental refinado.

6. Rodolfo Halffter afirma: «Mis primeros ensayos de composición acusan la influencia de estos dos grandes maestros: Schönberg y Debussy».

Y todo pasado por el tamiz español. En vez de una vuelta a Bach, en España se registra una vuelta a Soler y Scarlatti, y se vuelve los ojos hacia la Generación poética del 27. Además de Stravinsky, se siente la influencia de Satie, Cocteau y el Grupo francés de los 6, con sus elementos de ironía, sátira y burla, y sus deformaciones grotescas.

Así, nos encontramos a una Generación del 27 antirromántica, antirretórica, antiplebea y antipatética. Se persigue alegría, pureza, matemática, una música proforma y profrancesa, antigermana, hedonista, testimonio de un mundo vanal y apresurado, que vivía circunstancias económicas positivas y se burlaba de la estética tradicional de los salones oficiales.

Se asumió lo popular y lo castizo, además de las fuentes musicales del pasado español, pero no como mero follaje o decoración, sino asumido como ente abstracto a partir del cual estructurar un Neoclasicismo específico, lleno de creatividad ⁷.

La Generación del 27, y la Segunda República, toman por primera vez en mucho tiempo conciencia musical del Estado español, y uno de sus objetivos primordiales será sacar a la música española de lo que se consideraban sus lacras históricas. En 1931 se intentan llevar a cabo una serie de proyectos de política musical y dar solución a los grandes temas larvantes hasta entonces, solventando males endémicos e intentando restaurar la música. La intencionalidad de cambio cultural se ejecuta antes que nada por esta vía, gracias al peso específico de los músicos de esta Generación. La República lo que hizo fue recoger el trabajo y la conciencia crítica que comenzó entre dichos músicos en torno a los años veinte. En ello colaboraron también personajes que no pertenecían estrictamente a dicho grupo: Falla, Salazar y Esplá.

La genialidad de la República consistió en ser conscientes de los auténticos valores que estaban germinando en España en un entorno donde los músicos eran de muy variada índole, y seguir ante todo la nueva vía musical nacida en los años veinte, haciéndola su-

7. Rodolfo Halffter afirma: «Nosotros nos saturamos del canto popular –ese valioso y escogido legado transmitido por la tradición– y nos percatamos de su gran poder fertilizador», y también asegura lo siguiente: «Para nosotros el canto popular adquirió el valor de ente abstracto, cuya materia rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones». Cuando dice «nosotros» se está refiriendo, evidentemente, a la Generación del 27.

ya. Se consigue así elevar la actividad musical a una preocupación de estado.

De esta manera, en los años treinta se produce toda una floración de acontecimientos significativos: Se constituye el Grupo de la República en Madrid y Barcelona, publican un Manifiesto en *La Gaceta Literaria*, se hacen actividades en la Residencia de Estudiantes, se tiene conciencia intelectual de la importancia de la música, Salazar publica *La Música Contemporánea*, se desarrolla la labor de Unión Radio, símbolo del nuevo camino...

Pero todo ello entra en crisis en 1933, lo que culmina con la guerra civil en 1936 y hasta 1939. La República, mientras puede, sigue estimulando la presencia musical, convencida como está de sus valores. Pero en 1936 se hace imposible llevar a cabo los planes restauradores del 31. Salazar abandona España, lo cual supone un duro golpe para la vida musical española.

La guerra trae, entre otras consecuencias, un uso político y social de la música. Existió una música vanguardista hija de la España Republicana que contestó al desafío político y se mostró al lado de la ley, pese al sacrificio estético que supuso la producción de música utilitaria en la línea del compromiso. Rodolfo fue uno de los músicos que luchó en primera línea por la causa republicana, por lo que, al igual que otros muchos, se vio obligado a retirarse al exilio al final de la contienda.

III. LAS «DOS SONATAS DE EL ESCORIAL»

Como quedó reseñado en la relación de obras importantes que ofrecimos en las notas biográficas del compositor que nos ocupa, las *Dos Sonatas de El Escorial*, para piano, de Rodolfo Halffter, son de 1928, y por tanto se trata de dos piezas de juventud.

En ellas confluyen dos de las características que en estos años aglutinan a los músicos del Grupo madrileño de la Generación del 27: por un lado, la profunda admiración hacia la figura y las obras de Falla, y por otro, las ideas estéticas neoclasicistas. Precisamente dentro de dicha corriente estilística hemos de considerar las dos sonatas.

Hay, en el momento en el que la Generación del 27 surge, un interés hacia ciertos aspectos de la música española del XVIII, lo

cual constituye una novedad frente a un período en el que nuestra música era generalmente vilipendiada por comparación a los siglos XVI y XVII. La aportación española de Doménico Scarlatti, y eventualmente la de Antonio Soler, van a ser cuidadosamente estudiadas y se va a convertir en un motor de la creación.

En las sonatas que Rodolfo dedica a El Escorial se recoge con claridad las preocupaciones e intereses neoclásicos recién comentados, puesto que es la música para tecla del padre Soler, la fuente de inspiración de las mismas.

Rodolfo Halffter pasa por ser uno de los autores más progresistas del grupo y sin duda lo es en la conquista paulatina durante su etapa mexicana de los lenguajes más avanzados que ha llegado a cultivar con personalidad. Pero su etapa española es plenamente neoclásica, lo que se inaugura con su *Suite* op. 1 (1928), y se continúa con las *Sonatas de El Escorial*. Se trata de uno de los pocos músicos de esta generación que en el exilio continuó dando lo mejor de sí mismo y haciendo evolucionar una obra que resulta finalmente muy valiosa e importante.

De Falla, cuyos consejos planean también en este tiempo sobre la obra de Rodolfo, *Las Sonatas de El Escorial* toman su ideal de continuar en la línea de un nacionalismo de bases universalistas, a través del uso de la música histórica y folclórica española; así como el deseo de alcanzar una música pura, ordenada y equilibrada, sin populachismos, exenta de sentimentalismos, de forma que la pieza musical sea ante todo un objeto sonoro, cuyo contorno esté delimitado por su estructura formal.

Y como en el maestro gaditano, Rodolfo piensa que es necesario rehacer la forma según el carácter que se quiera dar a cada obra, lo cual obliga a una búsqueda tenaz y constante. La música carece de todo contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... La música es en sí misma un fin.

La obra de arte, desprendida de su creador, debe poseer la suficiente fuerza para actuar por cuenta propia. La obra de arte lograda es una unidad independiente que siempre portará el sello de la persona que la creó. Cuanto mayor sea el valor que como objeto posea la obra, tanto mayor será la semejanza espiritual y secreta entre obra y creador. En ella el artista estará siempre presente pero invisible.

Para Falla, no son muy gratas las formas grandes. No convienen a su inclinación natural hacia la expresión concisa, hacia la condensa-

ción del material, hacia la limpieza tímbrica de una orquestación sin rellenos, luminosa y transparente, hacia el acabado minucioso.

Influidos por Falla, en la Generación del 27 se despierta un vivo interés por las pequeñas formas cerradas, exentas de cualquier posible asomo de divagación.

De hecho el propio Rodolfo lo dice de la siguiente manera: «A menudo solíamos responder sobre nuestra estética: Fray Antonio Soler, el fraile jerónimo de El Escorial; Doménico Scarlatti, el napolitano madrileñizado, y Manuel de Falla, el gaditano universal, son nuestros principales maestros de composición. De ellos hemos aprendido muchísimas cosas útiles. Entre otras, a expresarnos con concisión y evitar así la hipertrofia en el discurso musical».

Se huye pues de la grandilocuencia.

Las *Dos Sonatas de El Escorial* son apretadas en forma, y están escritas en un solo movimiento en las que parece percibirse —en nombre de la claridad y condensación de las ideas— la mirada vigilante de la sombra de Antonio Soler.

El nombre de las sonatas, *El Escorial*, se convierte en todo un símbolo, un símbolo que es capaz por sí solo de evocar la adscripción al Neoclasicismo de las dos piezas pianísticas que nos ocupan. En el siglo XVIII español (tan admirado entre los músicos de la Generación del 27, así como por el propio Falla), el monasterio de El Escorial es sumamente significativo para nuestra historia musical. Al ser escogido como residencia para los meses de otoño por las familias de los distintos monarcas españoles desde que fue fundado por Felipe II, será un lugar muy relacionado con la Casa Real. Su riqueza musical durante el XVIII es increíble. Buena parte de los maestros de capilla que regentaron el magisterio musical en tan ilustre y real sitio provenían de Montserrat. Muchas de las obras conservadas de este floreciente período escurialense serán la fuente de inspiración de los autores españoles del XX que se dejarán llevar por las nuevas corrientes estéticas de carácter Neoclásico, y cuyo antecedente en el mundo de la enunciación teórica es Felipe Pedrell, que ya a finales del XIX postulaba la necesidad de usar no sólo de la música popular, sino también de la música histórica nacional para conseguir la restauración de la música española.

En opinión del padre Samuel Rubio, el XVIII es el siglo de mayor esplendor musical en El Escorial por la importancia de sus

maestros, entre los que se encuentra (y de una manera especial, por ser el más importante de todos) el padre Soler, quien precisamente se convierte con sus sonatas dieciochescas en la fuente motriz de las *Dos Sonatas de El Escorial* de Rodolfo.

El padre Antonio Soler destaca en su producción para tecla (clave y órgano) sobre todo. Tal es así que fue maestro del infante Gabriel. Posee un extenso catálogo de obras de todo tipo: vocales e instrumentales, religiosas y profanas, de iglesia, corte o teatro... Nació en Olot en 1729. A los siete años entra en la Escolanía de Montserrat. A su salida de tal institución opositó al magisterio de capilla de la catedral de Lérida, consiguiendo la plaza. En 1752 toma los hábitos en el monasterio de El Escorial, y entra como organista del mismo. Pronto destacará en dicha comunidad por sus magníficas dotes musicales. Se convirtió en maestro de capilla de El Escorial. Dos músicos de la Corte de extrema importancia van a ser profesores suyos: José de Nebra y Doménico Scarlatti. Además se dedicó a la teoría musical y escribió varios libros y tratados. Murió enfermo en 1783.

La mayoría de las sonatas para tecla de A. Soler están escritas a un solo tiempo, como las de Rodolfo. Por tanto, está claro que este último, y de nuevo realizando un gesto neoclasicista, adopta la estructura formal de su modelo histórico, una estructura formal que ya se había replegado en el olvido y había sido abandonada a través de los siglos por nuevas y más modernas organizaciones formales. En la España del XVIII no cuajó el esquema tripartito de la «forma de sonata» que se desarrolló en Centroeuropa, lo cual no debe entenderse como un defecto de los músicos españoles; como pretenden algunos especialistas. De hecho se sabe que Soler conocería, por su vinculación a la corte española como maestro de tecla de los infantes, el repertorio de autores como Haydn (autor cumbre del Clasicismo musical, pero que no obstante tampoco sigue en muchas ocasiones el esquema de la sonata tripartita en sus sonatas para tecla).

Como lo hacía Doménico Scarlatti, Soler solía agrupar sus sonatas por parejas, que resultaban ser complementarias (similares en estilo, escritura...), o contrastantes (con distintos tempos, estilos, escrituras, técnicas...). Obsérvese que dos son las sonatas de Rodolfo, agrupadas bajo el mismo nombre, y siguiendo también una relación entre ellas.

Las *Dos Sonatas* de Rodolfo Halffter se estrenaron en el concierto que se celebró en 1930 en la Residencia de Estudiantes, en

Madrid, concierto acompañado de una serie de charlas donde Pittaluga presentó al Grupo madrileño de la Generación del 27, hablando de sus autores, de sus obras y de sus tendencias estilísticas y estéticas. También hubo representaciones de piezas del resto de los integrantes del Grupo. Se trata de la primera presentación grupal de relevancia, y las palabras de Pittaluga fueron consideradas un manifiesto musical para dicha generación ⁸.

No obstante, aunque este acontecimiento represente ciertamente una toma de conciencia generacional, y sea el primer acto en el que el Grupo de Madrid se manifiesta como tal, ello no significa que sus componentes fueran aún desconocidos.

A excepción de Rosita García Ascot, para la cual el concierto en la Residencia suponía su presentación en público, el resto de los compositores que participaron en esta velada musical ya eran mínimamente conocidos, e incluso alguno de ellos ya había ofrecido con anterioridad a esta fecha alguna obra de relevancia. Ese es el caso, por ejemplo, de Rodolfo Halffter. Por consiguiente, las *Sonatas de El Escorial*, si bien de la primera etapa del músico, no son precisamente obras primerizas ⁹.

8. Al final del presente trabajo se ofrece, en el Anexo I, el artículo que *La Gaceta Literaria* dedicó el día 15 de diciembre de 1930 a las palabras pronunciadas por Gustavo Pittaluga con motivo de la presentación de la Generación del 27 musical en la Residencia de Estudiantes. Como ya hemos señalado, dichas palabras fueron consideradas un manifiesto musical. De ahí que me haya decidido a transcribir todo el artículo, puesto que nos ofrece una valiosa información para comprender al Grupo madrileño en sus derroteros estéticos por la década de los treinta. Además, no olvidemos que en el mismo acto se presentaron las *Dos Sonatas de El Escorial*.

9. Adolfo Salazar nos ofrece un claro ejemplo en su artículo «El intimismo húngaro», publicado en el diario *El Sol* el 29 de marzo de 1922, de que ya se comenzaba a hablar de estas jóvenes promesas en los círculos musicales españoles, y a hablar de forma favorable. He aquí unos cuantos párrafos de dicho artículo:

«Ember tenía la obligación de ser intérprete de tales artistas» [...]. «Su concierto de la Sociedad Nacional [...] fue seguido el lunes último por otro donde presentaban algunas obras muy breves, de un neto carácter intimista, de dos músicos muy jóvenes, Rodolfo y Ernesto Halffter, españoles de nacimiento y de adopción, aunque sean legalmente alemanes. Esos dos hermanos constituyen en nuestro país un caso de notoria excepción [...]. Y es curioso observar cómo dentro de la natural semejanza que los une, ambos hermanos perfilan una personalidad que no por incipiente deja de ser perceptible a un observador cuidadoso.» [...] «Respecto al único trozo presentado por Rodolfo Halffter, su hondo sentido de la musicalidad moderna apenas habrá sido percibido íntegramente sino por sensibilidades afines, constituyendo una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artistas tan jóvenes. Si esos muchachos cuya vena musical es de tan bue-

De las *Dos Sonatas*, dice A. Salazar en una crítica publicada en *El Sol* el 22 de octubre de 1930: «Las sonatas de Halffter, figuran entre lo más distinguido como técnica y espíritu, de lo más finamente escrito para piano en España en estos últimos tiempos».

Ciertamente, el corpus compositivo más importante de Rodolfo es su obra pianística, y en él se observa más claramente su evolución. Puede decirse que, tras la obra pianística de Mompou, es la más globalmente interesante del XX español ¹⁰.

Dos Sonatas de El Escorial

à Rafael Alberti

RODOLFO HALFFTER
(1928)

1

na ley, saben llegar a ver claro, sin más oriente que su estrella, libres de temores y de preocupaciones, conseguirán no poco, porque la materia es excelente. Lo necesario es que sea alto el propósito y ahincado y firme el trabajo.»

La obra que se interpretó de Rodolfo fue *Naturalezas Muertas*.

10. MARCO, T., *Historia de la Música Española*, vol. 6: siglo XX, Alianza Música, Madrid 1983.

ANEXO I

Artículo de *La Gaceta Literaria*, publicado el 15 de diciembre de 1930:

«*Conferencia de Gustavo*
(Manifiesto de la Generación)

Música moderna y jóvenes músicos españoles.

En la Residencia de Estudiantes, invitado por la FUE, dio una conferencia días pasados, ante un público numerosísimo, constituido en su mayoría por señoritas, Gustavo Pittaluga. Conferencia-concierto, participó la charla de Pittaluga de ilustraciones musicales con obras de los ocho músicos jóvenes destacados últimamente. Pittaluga dio ante todo a sus palabras un aire en extremo jovial, deslizando sus serias apreciaciones de la música moderna con muy fina gracia y delicada ironía. «La llamada música moderna —dijo— no se coloca frente a nadie: se coloca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, por el momento, cree que es la belleza. El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo, y para inventarlo tiene, como plataforma para servirse, toda la Historia de la Música. De ahí encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente, en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dio: todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y, todas ellas, aún las más aparentemente dispares, coinciden en un punto común: 1930».

«No se crea, sin embargo, por eso, que el compositor actual hace caso omiso de cuanto significa disciplina. Por el contrario jamás fue la técnica tan apreciada, ni tan bien conocida como hoy; si se encuentra libre de trabas, en plena libertad para acometer su creación, se encuentra con la mayor responsabilidad: todo le sería permitido con tal de que el resultado sea bello; pero no la perdonaremos nada, si su música se limita a ser un conjunto de libertades sin contenido. Como no le perdonaríamos si fuera un conjunto de reglas sin contenido.

El compositor de hoy —el que verdaderamente tenga algo que decir, claro está— inventará todo y se creará su propia técnica. Pero una técnica al propio tiempo férrea y flexible. Una técnica en la que será tan inflexible consigo mismo como los viejos tratados pretendían serlo con todo el orbe. Y tan libre al propio tiempo, que jamás cese de ser inventada. No se conformará nunca con una fórmula, aunque esta fórmula haya sido descubierta por él mismo, sino que en su próxima obra seguirá avanzando por su propio camino y ampliará su técnica con nuevos hallazgos.

(Porque hay ya muchas fórmulas «modernas». Y nada tan pernicioso para lo auténticamente nuevo como esas fórmulas con las que hacen arte nuevo los falsarios.)

Ahora bien, ¿cómo procede el innovador?, ¿por qué complicados procedimientos llega al descubrimiento de nuevas posibilidades? El artista no os lo podrá explicar. La invención de su técnica no será más que una consecuencia de la invención de su arte. Avanzará sin saber por qué, o lo podrá, si acaso, explicar a posteriori (y si él no se molesta en hacerlo, saldrá enseguida un erudito que publicará un voluminoso tomo descubriéndonos el secreto proceso). Pero la verdad será que él ni siquiera ha pensado en descubrirlas. Se tropezará con ellas por instinto, por intuición.

Hay, en cambio, el caso del innovador consciente. Esto es el que procede de un modo inteligente, intelectual. Éste no es casi nunca el genio y a menudo ni siquiera el gran músico. Pero, en cambio, ¡qué materiales aportará para ser luego aprovechados por el auténtico artista! Este innovador partirá de ese punto en que la acústica y la música coinciden. El uno buscará la escala de tonos enteros, otro tratará de llegar a dividir los sonidos perceptibles hasta las comas, aquél se fabricará los cuartos de tono, éste otro hallará más razonable la división matemática en tercios, y, por fin, y de aquí ha salido, y saldrá aún, gran parte del concepto de la armonía contemporánea, serán los sonidos armónicos quienes den su ayuda a los nuevos descubrimientos aplicados. De ellos proceden todos los avances, desde la Edad de Piedra (que en la música vale tanto como anteaer), desde que un señor (un señor cuyo nombre no he conseguido nunca aprender, pero que Mantecois, que está muy empyado en estas cosas sabe muy bien, ¿cómo se llama, Juan José ?...) eso es, desde que el señor Zarlino descubre todos los (!) armónicos (los músicos anteriores se habían contentado con tres o cuatro) hasta el Tratado de Schönberg.

Que no signifique esto desdén por la técnica. Sin ella no hay lenguaje posible para el músico. Y sin renovar ésta constantemente, no hay lenguaje posible para el músico nuevo. Pero, si no olvida jamás que lo importante en la música es la música misma, no su vehículo de expresión. La acústica y la música se encuentran en un punto. Tanto como procuren alejarse de ese punto, tanto como irán ganando la acústica y la música. El compositor de hoy debe olvidar, tanto los viejos tratados como los nuevos, pero después de haberlos aprendido. La gran música no comienza a hacerse hasta haberse desprendido de las leyes a que la habían sometido los escolásticos y los canonistas. Sin embargo, un músico no podrá ser tal si ignora esas leyes y esos tratados; pero tampoco si después de aprendidos no los olvidan. Decía Dedressy (esto es una cita prestada), que cada vez que comenzaba una obra tenía la sensación de ignorarlo todo. La ciencia infusa metida en la cabeza no basta para hacer música. Es más, probablemente, incapaz para hacerla. Aparte de que el hombre que tiene tiempo, y, sobre todo, hígado para empyarse esa ciencia infusa, es porque, personalmente, no tiene nada que decir.

En cuanto a la auténtica renovación, a la auténtica juventud, no buscarla por ese camino. No está por ahí. Eso no es, si no su lenguaje, en lenguaje agrio, de chicos que se divierten. Su verdad, si es que la poseen, es más honda, más profunda, una verdad sin contaminación, llena de admiraciones y fobias instintivas, irrazonadas, intuitivas. Hacer música, este es el único propósito, y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por

deporte. Y para ello utilizar los medios que se crean mejores, la estridencia o el almíbar: o los dos juntos si es preciso.

Todos nosotros amamos la música, toda la música, sin más condiciones que una: que nos guste. Hacer profesión de fe estática es una decisión demasiado grave para mí: Sólo se puede hacer procediendo por modo simpático. Las mujeres nos gustan todas, menos las feas; la música, toda es buena si nos agrada. Por mi parte, yo descubro cada día una nueva: ayer fue la música admirable de Litz, y mañana será música, avidez de música. Pero de música auténtica, sin otro valor que éste: musicalidad. Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía, sin golpes del destino, sin física, sin metafísica (cuando un músico se pone a hacer metafísica, echamos a temblar, le salen los truculentos argumentos de las sinfonías de mi tocayo Gustav Malher). Yo no sé lo que hay que hacer, pero sí sé muchas cosas que no hay que hacer: no romanticismo, no cromatismo, no divagación, no (y esto es muy personal), no emplear jamás un acorde de séptima disminuida... ¿Qué es pues lo que se debe hacer? ¡Ah, eso cualquiera sabe!, claro que en esa misma ignorancia está el verdadero valor que es, en arte, la inconsciencia. No me preguntéis lo que creo que debe ser la música, porque probablemente no os lo podré decir. Nosotros hacemos ésta que vais a oír dentro de un momento. Pero ¡vaya usted a saber quién está en posesión de la verdad!

Y ahora conviene aclarar dos cosas: primero, el término música moderna; después, una advertencia sobre esta música moderna. Música moderna vale tanto como no decir nada. Moderno fue, en su tiempo, Beethoven (y si oyeráis, por ejemplo, sus últimos cuartetos, veríais lo moderno que sigue siendo hoy), y tan moderno fue que para las gentes del tipo de las que hoy le aman por encima de todas las cosas, Beethoven fue tan monstruo como hoy les parece a ellos Stravinsky. Música moderna es un tecnicismo tan vago, por lo menos, como antipática es la palabra vanguardista. Pero, en fin, como no es cosa de proponer, como haría Charle Widor, la reunión de un congreso internacional, nos resignaremos al apelativo hasta que los modernos de dentro de medio siglo nos arrinconen –yo así lo espero, para bien de la evolución– con un nombre más concreto.

En cuanto a la música moderna misma, se ha producido un hecho sobre el que creo no sería inútil insistir. Hace unos años, por razones políticas, para conseguir el triunfo público de las nuevas tendencias, era preciso emplear argumentos a rajatabla, era necesario, como medida higiénica, afirmar que toda la música anterior a 1900 era una estupidez como argumento contundente para imponer un arte que era rechazado por los auditorios como un insulto personal. A un pateo a Ravel se contestaba pateando a Schumann, por ejemplo. Al grito de ¡Mueran los nuevos! –que era algo parecido al ¡Viva las caenas!– se contestaba con el de ¡Mueran los viejos! ¡Hoy las cosas han cambiado mucho! y, por reacción, se ha formado un tipo de espectador entusiasta de todo lo que, de antemano, se le da como moderno. A este espectador, receptor admirable de las nuevas tendencias, conviene hoy, sin embargo, darle el ¡alerta!, y hacerle ver que por encima de todo, la música moderna, como todas las músicas, puede ser buena y mala. Cuando la música se aleja más del realismo, por decirlo así, tanto más difícil se hace para el auditor la formulación de un juicio

sobre ella. El hecho de traer el espíritu vital de la renovación, de un nuevo aire respirado a pulmón lleno, merece, sólo por eso, el entusiasmo. Pero ¡desconfiad de las imitaciones! El arte de hoy, por su mismo alejamiento del realismo, a la sombra de la falta de término de comparación, es más fácil de imitar que el del pasado. En pintura esto es más claro: un cardenal académico tenía necesariamente que ser cardenal, y para saber si verdaderamente estaba bien imitado, no había sino compararlo con otro cardenal de verdad. Pero hoy un cardenal puede ser la sota de bastos. Y lo difícil será para el espectador profano descubrir si el cuadro es bueno o no. Descubrir si realmente aquella sota de bastos merece ser un cardenal o podría ser muy bien el chico del esquiador. Alerta, pues nada puede hacer tanto daño al auténtico arte nuevo, como el contrabando de arte nuevo. ¡Desconfiad de las imitaciones!».

* * *

A continuación, Pittaluga hizo la presentación de los músicos Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter, Julián Bautista, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rosita García Ascot y Ernesto Halffter. Para todos tuvo Pittaluga expresiones afectuosas y felices, muy especialmente para Rosita García Ascot, discípula de Falla, que se reveló en esta conferencia concierto por primera vez en Madrid.

La charla de Gustavo Pittaluga fue un motivo constante de satisfacción para el selecto auditorio, y fue premiada en muchas de sus partes, y a su final, con aplausos entusiastas».

IV. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AA.VV., *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca* (1915-1939).
- AA.VV., *Cuadernos de Música, Los Músicos de la República*, año I, n.º 1.
- MARCO, *Historia de la Música Española*, vol. 6: siglo XX, Alianza Música, Madrid 1983.
- MARTÍN MORENO, *Historia de la Música Española*, vol. 4: siglo XVIII, Alianza Música, Madrid 1983.
- SALAZAR, *El Sol*, Madrid, 22-10-1930.
- SALAZAR, *El Sol*, Madrid, 29-3-1922.
- La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-12-1930.