

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Rodolfo Halffter: antología, introducción y catálogos. Introducción y recopilación Xochiquetzal Ruiz Otriz, México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1990, 365 p.

R O D O L F O H A L F F T E R

Xochiquetzal Ruiz Ortiz



GENIUM

RODOLFO HALFFTER

CENIDIM DIFUSION

Revista de la Universidad de Chile, 1959
Estudio de la cinética de la reacción
de oxidación de la hidroxilamina por el
peróxido de hidrógeno en solución
alcalina a temperatura ambiente
M. Halffter, R. Oyarzun y J. Valdovinos
M. Halffter, R. Oyarzun y J. Valdovinos
M. Halffter, R. Oyarzun y J. Valdovinos

Estudio de la cinética de la reacción
de oxidación de la hidroxilamina por el
peróxido de hidrógeno en solución
alcalina a temperatura ambiente
M. Halffter, R. Oyarzun y J. Valdovinos
M. Halffter, R. Oyarzun y J. Valdovinos
M. Halffter, R. Oyarzun y J. Valdovinos

Comité Nacional de Asesoría Científica
Impreso y hecho en Chile
1959

Diseño y portada:
Bernardo Recamier

RODOLFO
HALFFTER

CENIDIM
DIFUSION

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, 1959- , comp.
Rodolfo Halffter / Antología, introducción
y catálogos de Xochiquetzal Ruiz Ortiz.
- México : CENIDIM, 1990.
365 p. : 22 cm.
Incluye catálogo de obras del compositor,
biografía, bibliohemerografía e índices.
ISBN 968-29-2679-3

1. Halffter, Rodolfo, 1900-1987.
2. Halffter, Rodolfo - Bibliografía
3. Músicos Mexicanos I. t.
ML410.H5 781.972

Primera edición 1990
DR © Consejo Nacional para la Cultura y
las Artes (CNCA) / Instituto Nacional de
Bellas Artes (INBA) / Centro Nacional de
Investigación e Información Musical "Carlos
Chávez" (CENIDIM)
Liverpool 16, Col. Juárez
México, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico
ISBN-968-29-2679-3

R O D O L F O HALFFTER

ANTOLOGIA, INTRODUCCION Y CATALOGOS

Xochiquetzal Ruiz Ortiz

Introducción

I. SU PAISAJE

Apuntes autobiográficos

Musical de Falla y sus contemporáneos del

Grupo de Madrid de la Generación del 27

Los libros sobre Manuel de Falla

Pláticas pronunciadas por Rodolfo Halffter en la

Universidad de Sevilla

El maestro Rodolfo y Falla

Manuel de Falla. Música, pintura y poesía

Cartas del compositor. Diálogo de Halffter y el compositor de Falla

Cartas

II. SU MUSICA

Diez años de música

El compositor Rodolfo

Con Rodolfo Halffter

Apuntes sobre

Four Books

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"



CENIDIM

1990

INDICE

Introducción	9
--------------------	---

I. SU PALABRA

Apuntes autobiográficos.....	23
Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27	39
Un libro sobre Manuel de Falla	53
Palabras pronunciadas por Rodolfo Halffter en la Fundación March	57
El maestro Rafael J. Tello.....	68
Miguel García Mora, pianista ejemplar	71
Crónica del Traslado. Discurso de ingreso a la Academia de Artes ..	74
Cartas	93

II. SU MUSICA

Uno de los hogares de la música R. Ledesma Miranda	109
Con Rodolfo Halffter Esperanza Pulido	112
Entre España y México Juan Cervera	118
Rodolfo Halffter en la música de su tiempo Kurt Pahlen	125

Ausencia y presencia de Rodolfo Halffter en la música española	
Cristóbal Halffter	156
Con garbo: Rodolfo Halffter (1900-1987)	
José Antonio Alcaraz	162

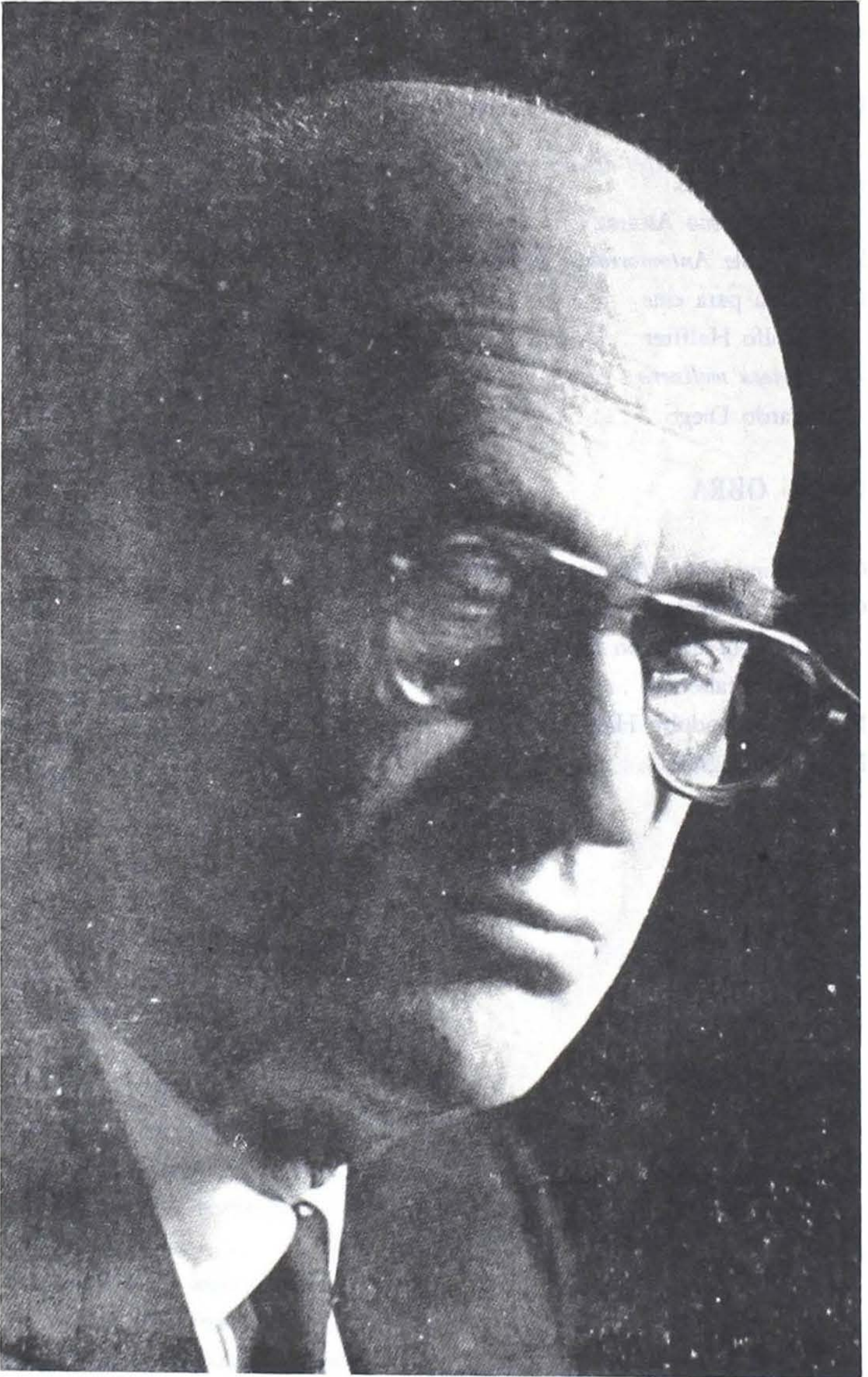
III. SUS COMPOSICIONES

El piano de Rodolfo Halffter	
Antonio Iglesias	167
<i>Don Lindo de Almería. Ballet /Mojiganga</i>	
Rodolfo Halffter	186
<i>Don Lindo de Almería en el cielo mexicano</i>	
Juan Rejano	188
De la obra maestra	
José Antonio Alcaraz	191
El <i>Concierto para violín y orquesta</i> de Halffter	
Su enfoque instrumental	
León Spierer	200
La lluvia en los cristales. Musaraña de la música	
José Bergamín	209
La <i>Segunda sonata</i> para piano	
Michael Greet Field	219
<i>Tres sonatas</i> , de Soler	
Rodolfo Halffter	225
<i>Tres piezas para orquesta de cuerda</i>	
Rodolfo Halffter	226
<i>Tres piezas para orquesta de cuerda</i>	
Enrique Franco	227
Un "imposible" realizado: la <i>Tercera sonata</i> para piano	
Uwe Frisch	229
<i>Pregón para una pascua pobre</i>	
Rodolfo Halffter	242
<i>Pregón para una pascua pobre</i>	
Enrique Franco	243
<i>Diferencias</i> para orquesta	
Rodolfo Halffter	245
<i>Diferencias</i> para orquesta	
Tomás Marco	247

<i>Laberinto</i>	
Rodolfo Halffter	249
<i>Ocho tientos para cuarteto de cuerda</i>	
Rodolfo Halffter	250
<i>Estos años felices</i>	
José Antonio Alcaraz	252
<i>El pasodoble Antoniorrobles en la arena</i>	265
<i>La música para cine</i>	
Rodolfo Halffter	266
<i>La traviesa molinera</i>	
Gerardo Diego	270

IV. SU OBRA

Curriculum Vitae (Apuntes autobiográficos)	275
Catálogo de obras	299
Índice por dotación musical	333
Índice alfabético	336
Escritos de Rodolfo Halffter	338
Bibliohemerografía	342



Rodolfo Halffter.

INTRODUCCION

Xochiquetzal Ruiz Ortiz

I

Hablar de Rodolfo Halffter es recordar una vida generosa. Su extensa y bien cimentada obra musical y su dedicación constante al fortalecimiento del arte son la herencia de un hombre bondadoso, cálido, amable.

La historia de la música del siglo XX, principalmente en México y España, ha sido influenciada profundamente por la fecunda labor de Rodolfo Halffter como compositor, maestro, editor y promotor musical, creatividad reconocida en ambos países al otorgársele las máximas distinciones nacionales: Premio Nacional de Artes y Letras (México, 1976) y Premio Nacional de Música (España, 1985).

La ruptura que se da en su vida al ser derrotada la República española no es total. En México proseguirá y acrecentará la actividad musical que había emprendido en España.

II

Integró el Grupo de los 8 o Grupo de Madrid de la Generación Musical del 27 (coincidente con la Generación poética del 27) movimiento innovador en el que la música buscaba liberarse de servir de vehículo para la expresión subjetiva. Nació así el concepto de arte puro. La obra de arte debía poseer la fuerza suficiente para actuar independientemente de su creador, aunque este último nunca desapareciera como unidad con su obra. En conformidad con estas

ideas, la concisión de la escritura musical, la depuración de todo aquello que sólo adornara los temas, e incluso un cierto distanciamiento de grandes formas, serán pautas permanentes en la obra de Rodolfo Halffter.

La Generación del 27 logró, además, aunque nunca fuera concebido como objetivo explícito, un estrecho acercamiento de la música a las demás artes, en especial a la literatura. Bajo ese ideario dio Rodolfo Halffter los primeros pasos en la definición de su estilo.

Una influencia decisiva en la conformación del "Grupo de Madrid", y en especial en la formación de Rodolfo Halffter fue Manuel de Falla. "Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular... La incorporación al pensamiento europeo la consiguió Falla al aceptar, como norma directiva de la composición musical, la nueva objetividad, antirromántica..."

La intención estética de Rodolfo Halffter en esa primera época como compositor se manifiesta de manera precisa en Don Lindo de Almería. Jorge Velazco, al hablar de esta obra, sostiene: "es la intersección de la técnica politonal y el folclor andaluz, sublimado en este último en formas estrictamente sonoras y vaciadas de todo contenido romántico, por un compositor cuya sensibilidad e inteligencia sólo eran igualadas por su técnica musical, su acierto y su buen gusto estético".

III

Con sus Tres hojas de álbum (1953) para piano, se inicia una nueva etapa en la producción de Rodolfo Halffter: la dodecafónica. Resultado de una lenta evolución, empieza a enseñar la técnica schoenbergiana desde la década de los cuarenta, pero es hasta 1953 que la emplea en sus composiciones, mismas que reflejan desde ese momento una enorme madurez. Fue el pionero del dodecafonismo en México.

Buscó en la música serial un nuevo medio de expresión. Sin

embargo, la adopción de los métodos dodecafónicos no opacó su acusada personalidad. Escribió: "mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente a su contenido, muy semejantes. En una y otra habla el mismo compositor... En mis composiciones seriales he tratado de conservar vivo el espíritu de la música española, presente en todas mis obras anteriores: ritmo vigoroso, melodía claramente perfilada, forma concisa y factura transparente; o dicho de otra manera: más músculo que grasa y más nervio que músculo".

IV

Como catedrático contribuyó a la formación de varias generaciones de músicos. Baste mencionar entre ellos a Mario Lavista, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Jorge González Avila, Mario Kuri-Aldana, Héctor Quintanar, Francisco Savín y Arturo Márquez.

Durante treinta años fue maestro en el Conservatorio Nacional de Música de México. En España, a partir de 1971, estuvo presente año con año dictando lecciones de composición en los cursos de Granada y de Santiago de Compostela. Uno de los reconocimientos a esta labor fue darle su nombre al Conservatorio Municipal de Música de Móstoles.

V

La edición de obras musicales en México es una empresa difícil. Rodolfo Halffter, sin embargo, dedicó gran parte de su vida a esa labor. Como gerente de Ediciones Mexicanas de Música y coordinador de la Colección de Música Sinfónica de la UNAM, 'dio a conocer alrededor de 300 partituras.

La promoción de la música, parece decirnos con su interés editorial, no se basa sólo en la organización de conciertos o recitales (actividad que, por cierto, no le fue extraña). En plena guerra civil española, además de publicar varias obras, dirigió la revista Músi-

ca. En México fue director de *Nuestra Música*, una de las mejores revistas especializadas en esta disciplina artística que por desgracia no tuvo una vida más larga. Editada por Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi, mencionan en la editorial del primer número:

Como nuestros temperamentos creadores son distintos —lo cual consideramos un hecho afortunado— no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituímos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos.

Ahora bien: a todos y cada uno de nosotros nos anima —¡eso sí!— un idéntico deseo de impulsar, en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Queremos contribuir decididamente —como compositores, como organizadores y como críticos— al desarrollo musical de México.

*El grupo convino también en organizar un ciclo de conciertos al que denominó Conciertos de los lunes. Publicaron, en el mismo número de *Nuestra Música*, un manifiesto fechado el 11 de marzo de 1946 en el que afirman que, dada la necesidad de difusión de la música, se hacía imprescindible establecer una “actividad musical práctica, regular y permanente”, labor que el grupo emprendió con éxito.*

VI

*La actividad como periodista musical es una faceta poco conocida de Rodolfo Halffter. Fue responsable de una columna semanal en *El Universal Gráfico* desde diciembre de 1945 hasta abril de 1951. Aunque él sostiene que se dedicó al periodismo con una “finalidad política: la difusión de los ideales del ‘chavismo’ y la defensa de Carlos Chávez”, sus artículos no sólo reflejan esta preocupación. Eran constantes sus escritos promoviendo la música en México. Re-*

gañaba a intérpretes y organizadores que no incluían en sus programas la música contemporánea del continente. Su pluma alentó la formación de agrupaciones musicales y defendió con valentía a los jóvenes músicos mexicanos. Estuvo pendiente de reseñar todo acontecimiento musical importante. Era aquella una época de un rico periodismo musical y Rodolfo Halffter salió avante en esa "íngrata" labor.

VII

Rodolfo Halffter vivió sus primeros años dentro de un hogar cimentado en una gran tradición cultural que favoreció la vocación musical de él y sus hermanos Ernesto y Margarita. Al concluir su bachillerato empezó a trabajar de contable en el Banco de Madrid para ayudar en los gastos familiares, por lo que no pudo asistir al Conservatorio. "Me formé yo solo... Mi gran descubrimiento, allá por el año de 1920, fue el Tratado de Armonía de Schönberg, que me abrió la mente a una nueva concepción de la armonía y me sirvió de guía durante mi aprendizaje". Apenas tenía 22 años cuando el pianista Fernando Ember estrenó su primera obra, *Naturaleza muerta*.

En el intermedio de ese concierto conoció a Adolfo Salazar, quien poco después consiguió que Rodolfo Halffter trabajara como periodista en *El Sol*, con lo que, le dijo, "además de no tener tanto trabajo como en el Banco, podrás vivir el ambiente musical que a tí te interesa". Vivió en realidad un rico ambiente artístico. Su asistencia cotidiana a la Residencia de Estudiantes le permitió conocer y frecuentar la amistad de otros artistas e intelectuales. Abí, junto a su hermano Ernesto, Adolfo Salazar, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Federico García Lorca, por nombrar sólo a algunos, fue sembrando la semilla de la Generación del 27.

A Rodolfo Halffter le interesaba la fiesta brava. Compuso, a mediados de la década de los veinte, un pasodoble titulado Anto-

niorrobles en la arena, estrenado en el paseo de cuadrillas de una becerrada en El Escorial. En ella hizo su presentación, como primer espada, el que después, emigrado en México, sería escritor de cuentos para niños.

Al inicio de la década de los treinta Rodolfo Halffter marchó del brazo de Emilia Salas Viú por el Paseo de la Castellana. Celebraban la caída de Alfonso XIII coreando al unísono: "no se ha ido, lo hemos echao". Meses después, ya casados, vivieron en la calle de Zurbano, donde nació Gonzalo, su único hijo.

Fueron años apacibles. Con algunas variantes, Rodolfo Halffter mantenía una cierta rutina. Dedicaba la primera parte del día a la composición. Doña Emilia Salas lo recuerda en su estudio, sentado frente a su mesa de madera del siglo XVIII, al lado de su piano, trazando los primeros compases de Don Lindo de Almería. Por la tarde daba un corto paseo antes de presentarse a la redacción de El Sol. Ya de noche gustaba frecuentar el café "Gijón" para tomar un "cortao" y comer unas "gambas" mientras charlaba con sus amigos.

Sus Obertura Concertante, para piano y orquesta, Preludio y Fuga e Impromptu, junto con la música para la película La travesía molinera y Don Lindo de Almería, son obras de esta etapa de maduración.

Los Halffter, como tantas otras familias españolas, cambiaron de forma vertiginosa su vida al iniciar la guerra civil, dejando atrás una benéfica estabilidad. Comprometidos con el gobierno republicano, trabajaron infatigablemente en su defensa. Emilia Salas Viú, como funcionaria del Ministerio de Estado, se trasladó con el gobierno a Valencia. Poco tiempo después la alcanzó allá Rodolfo Halffter, al ser nombrado jefe del Departamento de Música de la Subsecretaría de Propaganda. Los cargos se sucedieron: en junio de 1936 fue designado presidente de la Comisión de Enseñanza Musical y un año después secretario del Consejo Central de la Música.

En esa época también impulsó la formación de la Orquesta Nacional de Conciertos, dirigió la revista Música en la que apareció

un artículo suyo sobre Julián Bautista y compuso varias obras para piano: Danza de Avila, Para la tumba de Lenin y Peperuum Mobile son algunos títulos. Una obra suya casi desconocida (nunca la incluyó en el catálogo de sus obras), es el himno juvenil Alerta; publicada por Otto Mayer Serra en 1937 en el Cancionero Revolucionario Internacional (en éste apareció también México en España, de Silvestre Revueltas).

Sus canciones republicanas son una faceta que nos muestra a un Rodolfo Halffter comprometido y seguro de la causa que defendía. Llenas de humor y un tanto festivas, ennoblecen a los soldados republicanos mientras satirizan a los "camisas azules y negras" de Franco y Mussolini. Revisando las canciones que entonaban los soldados del Frente Republicano descubrimos que son de él El Paso del Ebro, también conocida como ¡Ay Carmela!, El Quinto Regimiento, El tren blindado, Si me quieres escribir...

Permítaseme recordar las primeras estrofas de esta última:

*Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero,
tercera brigada mixta
primera línea de fuego.*

*Los moros que trajo Franco
en Madrid quieren entrar,
mientras quede un miliciano,
los moros no pasarán.*

Esta, junto a otras canciones estrechamente vinculadas a la guerra civil española, fueron grabadas con coros de milicianos en París en 1938 por Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga.

Regresa a Barcelona, de donde poco después sale con el gobierno republicano a Figueras, último territorio de la República. Abí, nos cuenta Rodolfo Halffter, "sufrimos un terrible bombardeo de la aviación nazi, durante el cual perdí varios manuscritos —trabajo de

varios años— entre ellos el de mi ópera bufa Clavileño que posteriormente no he intentado reconstruir. Sin embargo ‘tuve suerte’ y con Otto Mayer Serra, mi compañero de bombardeo, salvé el pellejo. De Figueras, a pie, seguí a la frontera con las últimas fuerzas republicanas y después de muchas peripecias —entre otras salvarme (por la ayuda de un comunista suizo y de un guardia móvil que me regaló nueve francos con los que pude telegrafiar a mi mujer en París), del campo de concentración— me reuní con Emilia y Gonzalo en París”.

Si bien llegó a México “al mediodía de su vida”, es en este país donde escribió la mayor parte de su obra, desde el Concierto para violín (1939-1940), hasta su ensayo para percussionistas Paquiliztli (1983).

Una de sus primeras actividades en México fue la publicación, en 1939, bajo la editorial Nuestro Pueblo, del Cancionero Musical Popular Español, en el que reunió alrededor de cincuenta canciones de ronda, de cuna, pastoriles, de trilla y bailables, entre otras. Este libro, afirma el autor en la introducción, “aspira modestamente a ser una exposición reducida del folklore musical y de la tradición lírica española. Todas estas canciones se cantan aún actualmente en las diversas regiones de España. La mayor parte de ellas las hemos oído directamente de labios de un humilde cantor mientras araba, se divertía o celebraba la festividad religiosa de su aldea... Hemos procurado que cada región de España esté representada por una o varias de sus canciones más bellas y características. No hemos tenido en cuenta, al seleccionarlas, sólo la belleza intrínseca de la música, sino también la de la letra; por lo que este librito constituye también una breve antología de coplas, en el sentido poético de la palabra, auténticamente populares”.

Publicado en una edición rústica, bien cuidada, el Cancionero Musical Popular Español se agotó rápidamente. Algunas de sus canciones fueron incluidas en los programas de educación musical escolar, por lo que no sería raro que las hayamos entonado más de una vez en nuestra infancia. Por la belleza de su letra, presento esta canción de Asturias:

*Esta calle es un jardín
las muchachas son las rosas,
y yo, como jardinero,
escogí la más hermosa.*

*Adiós Rosina, adiós, clavel
que te vengo a ver
de mañana y tarde;
de noche no puede ser,
que me coge la ronda,
me prende el alcalde*

*Esta mañana la ví.
¡Ay galán, si tú la vieras,
al rayar la luz del alba
regando las azucenas!*

Rodolfo Halffter compuso la música para unas veinte películas. Por desgracia esas obras sólo pueden conocerse asistiendo a la proyección del filme, pues no existen ya las partituras. La explicación de esta carencia nos la da el propio autor: "mi música fílmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas".

En ocasiones no es posible compartir las ideas del autor y, en mi caso, ésta es una de ellas. Su decisión impide al estudioso acercarse a esas obras, a pesar de que él mismo se esforzó para que los "distintos y breves trozos —o temas— que integran una partitura para el cine, poseyeran un intrínseco valor musical".

Ese valor artístico de la música fílmica de Rodolfo Halffter fue reconocido por el poeta Gerardo Diego. En su artículo sobre La traviesa molinera afirmó: "Rodolfo Halffter ha sabido resolver todas las enormes dificultades que la creación y adaptación simultánea o sucesiva a las exigencias de la acción plantean, con ingeniosa naturalidad y perfecto equilibrio técnico. Hasta el punto de que la partitura de La traviesa molinera podría escucharse, con leves reto-

ques, en un programa de concierto". Y pueden escucharse varias tomas de La traviesa molinera, elaboradas, en su suite para ballet La Madrugada del Panadero.

Musicalizó bajo la dirección de Luis Buñuel Nazarín y Los olvidados. Con Carlos Velo Entre hermanos, Torero y los documentales Itinerarios y Galicia. Trabajó con José Díaz Morales en la producción de las películas Cristóbal Colón (su música fue premiada por la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos y Jesús de Nazareth y, al lado de Benito Alazraki, produjo la música para Raíces.

VIII

Al conmemorarse 50 años de su residencia en México y dos años de su muerte, surgió la idea de componer este libro. El proyecto original fue publicar sólo el catálogo de sus obras, pero circunstancias favorables nos permitieron presentar desde diversos enfoques, acercamientos a su vida, su pensamiento musical y sus obras, acompañados de las referencias de consulta.

La gran cantidad de escritos de y sobre Rodolfo Halffter hicieron difícil la tarea de selección. Incluyo los que me parecieron más valiosos y representativos. Espero que el conjunto de ellos logre el objetivo deseado: a través del estudio de la obra y credo estético de Rodolfo Halffter, aportar también elementos que permitan un acercamiento a las grandes corrientes musicales contemporáneas.

Cuatro son las partes que conforman el libro. En Su palabra presentamos algunos de los escritos de Rodolfo Halffter. Los textos aquí antologados permiten al lector conocer su opinión sobre aspectos relacionados con la vida musical de México y España principalmente, y nos acercan a músicos como Manuel de Falla, Rafael J. Tello y Miguel García Mora; nos habla con sencillez también de su propia vida y obra.

La segunda parte ofrece un panorama de su obra y la influencia que ejerció en la música contemporánea. Ledesma Miranda recuerda la época de juventud de los hermanos Halffter, en cuya casa

eran frecuentes las veladas musicales. Kurt Pahlen, en su artículo Rodolfo Halffter en la música de su tiempo, intenta demostrar cómo la personalidad y el credo estético de Rodolfo Halffter se proyectan en la música de su tiempo y explica “el porqué de los profundos cambios que han determinado tanto su ruta como la de sus contemporáneos”. Cristóbal Halffter hace un balance del significado que tuvo la ausencia de Rodolfo Halffter en la música española. Toda una generación de músicos, afirma el autor, se vio obligada a hacer su propia evolución, generación “que busca sus raíces y su propia identidad en una España que ha quedado huérfana de sus mejores hijos... Lo que es un hecho incuestionable es que la presencia de Rodolfo Halffter en la España de los años 40, 50, 60, hubiese generado una música a la altura de su tiempo y a la altura de la tradición cultural heredada”. Dos entrevistas —de Esperanza Pulido y Juan Cervera— son el medio adecuado para escuchar a Rodolfo Halffter hablar sobre la música, el dodecafonismo y su propia actividad creativa. Por último, José Antonio Alcaraz, en el obituario titulado Con garbo: Rodolfo Halffter (1900-1987), nos ofrece una semblanza del maestro basada principalmente en su carácter y personalidad.

La tercera parte está dedicada al análisis de sus obras. El orden de aparición de los textos está relacionado con la fecha de composición de las obras reseñadas. No quise limitar la presentación de cada obra a un solo autor y/o a un sólo enfoque. Hay algunos casos, por ejemplo en El Concierto para violín, en el que incluyo tres artículos: León Spierer hace un estudio desde el enfoque instrumental de la obra; José Antonio Alcaraz se interna en el problema de qué es una obra maestra, partiendo de considerar al Concierto para violín de Rodolfo Halffter como tal. Por último, en el texto de José Bergamín La lluvia en los cristales encontraremos un acercamiento meramente literario a la obra. En otras ocasiones incluí la opinión de Rodolfo Halffter y la de otro autor sobre una misma obra. Creo que de esta forma el lector también podrá hacer la grata experiencia de acercarse a una obra musical a través de diversas opiniones.

En la última parte el lector encontrará las referencias biográficas y documentales para el estudio de la vida y obra de Rodolfo Halffter. Es una sección de consulta. Se inicia con el Currículum Vitae elaborado por el propio Rodolfo Halffter. Presento su Catálogo de obras organizado de tres maneras: en orden cronológico de composición, en el que se incluyen todos los datos relacionados con cada obra, agregando un campo poco común dentro de los catálogos: la discografía; en orden alfabético y por dotación instrumental. En la siguiente sección aparecen enlistados los escritos de Rodolfo Halffter y, por último, presento la biblio-hemerografía relacionada con él. La ordené cronológicamente con la finalidad de destacar la clara coincidencia que hay entre ésta, su Currículum Vitae y su Catálogo de Obras. Considero que de esta manera se facilitará una consulta interrelacionada de todas las fuentes.

IX

Sólo me resta agradecer a las personas que, por su valiosa ayuda, hicieron posible la preparación de este libro. En primer lugar, mi reconocimiento a Doña Emilia Salas viuda de Halffter. Gracias a ella pude conocerlo como músico y como ser humano. No sólo me confió muchos materiales que puedo presentar ahora sino que me otorgó gran parte de su tiempo y paciencia. Dedicó su vida a Rodolfo Halffter. Ahora, a dos años de su muerte, continúa dedicando su tiempo e inteligencia a su memoria.

La confianza que Luis Jaime Cortez, director del CENIDIM, depositó en mí fue el aliciente imprescindible para presentar este libro. Sin sus oportunos consejos no hubiera podido terminarlo.

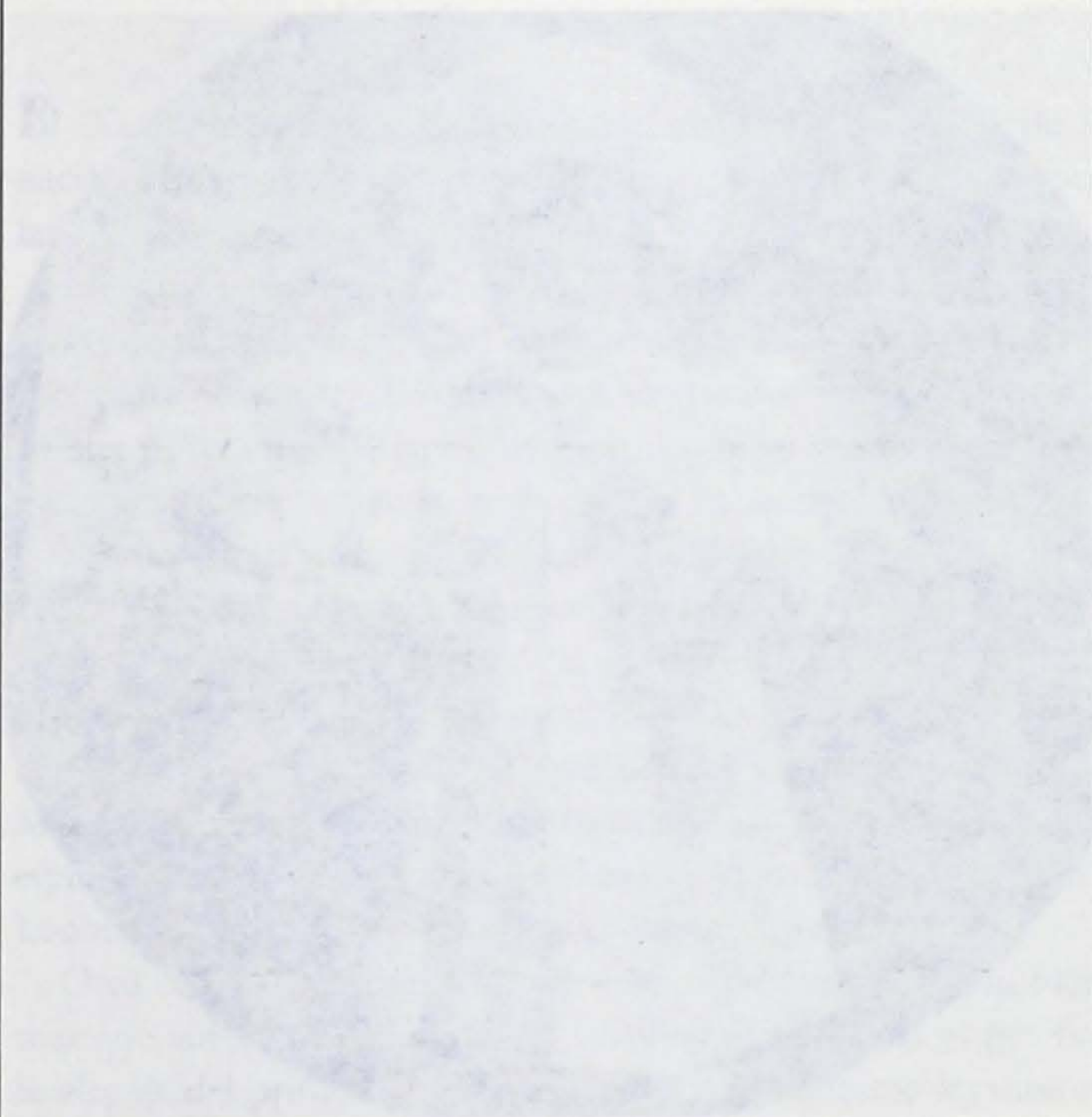
Maura Bober Gallardo me acompañó en todo el curso de esta investigación. Su ayuda fue invaluable.

El trabajo de mecanografía estuvo a cargo de Lucila Vistrain y Norma Piña.

Muchos más alentaron en esta labor. Les doy mis infinitas gracias.

SU PALABRA

I



de la casa para contemplar, con las columnas del templo, el cielo
de Carnaval. Músicas y canciones...
Con los ojos y una pluma, escribo en la noche, con un silencio
imposante, como si fuera que nada me rodea y solo yo existo
en el fondo del corazón.
Con palabras recuerdo las cosas y venidas de los países...



Rodolfo Halffter a los dos años.

APUNTES AUTOBIOGRÁFICOS

El día 30 de octubre de 1900 nací en Madrid, capital de la nación africana más europeizada: porque según sentencia popular, Africa comienza en los Pirineos.

Mi sangre constituye una curiosa mezcla: ingredientes prusianos (por parte de mi padre) e ingredientes andaluces y catalanes (por parte de madre). Los andaluces son los que predominan. Soy, en efecto, de los castellanos que, nacidos en el centro de España, nos complacemos en disparar la mirada hacia el sur para otear lo que consideramos como territorio verdaderamente "nuestro". Pienso un poco como los gitanos andaluces que consideran que al norte de Madrid comienza "el extranjero".

Mis primeros recuerdos se remontan al año 1905. Arcos de triunfo e iluminaciones. La Puerta del Sol y la calle de Espoz y Mina, corazón del barrio madrileño donde nací y pasé mi infancia, espléndidamente engalanados. Motivo: la visita de "monsieur" Loubet, presidente de la República francesa.

Otro recuerdo de esa misma época: la monotonía de mi recámara de enfermo, la dulzura de la monjita enfermera y, por fin, la alegría del primer día de convalecencia en que me levantaron de la cama para contemplar, tras los cristales del balcón, el desfile de Carnaval. Máscaras y carrozas.

Cierro los ojos y veo pasar, como si fuera hoy, un enorme e impresionante cisne blanco que mueve cabeza y cola bajo torrencial lluvia de confeti.

Con zozobra recuerdo las idas y venidas de mi padre a la delegación de policía en 1906. La causa: nuestra sirvienta era, o

había sido, amante del anarquista catalán Mateo Morral, que arrojó una bomba sobre la carroza nupcial de Alfonso XIII y Victoria Eugenia a su paso por la Calle Mayor.

Otros recuerdos de la infancia, que nada tienen que ver con la música, son la entrada “triumfal” por la calle Alcalá del ejército derrotado en Marruecos (1909) y el eclipse de sol en que se hizo tan de noche que hasta se acostaron las gallinas.

Si mal no recuerdo, en 1907 y en El Escorial, donde solíamos pasar el verano, falleció mi abuelo materno, Emilio Escriche, joyero de profesión como mi padre, notable pintor y distinguido cantante “dilettante”. Todavía percibo, como en la lejanía del sueño, su deliciosa voz de tenor en el *Racconto de Lohengrin*. A través de la voz de mi abuelo tuve el primer contacto con el maravilloso mundo de la música. Por eso, cuando murió, y mis padres me dijeron, sencillamente, que se había ido y que no volvería a cantar —nunca jamás—, sentí una especie de profundo rencor contra él porque me abandonaba así, sin motivo, y me privaba del placer de escucharle.

Más tarde, mi abuela materna, aficionada a la ópera italiana, y mi madre que, a menudo nos acompañaba al piano, a mis hermanos y a mí, canciones tradicionales alemanas —reunidas en un precioso volumen *Sang und Klang fuers Kinderherz* que nos envió desde Koenigsberg la tía Toni— completaron mi iniciación musical.

Mi padre, comerciante activo y de mentalidad práctica, siempre se opuso a que mi hermano menor Ernesto y yo nos dedicáramos en serio a la música que era nuestra vocación; sin embargo —allá por el año 1920—, permitió que Francisco Esbrí, director de banda militar y premio de Roma, nos enseñara los rudimentos del solfeo y de la armonía. Pero sólo gracias a la “*Harmonielehre*” de Arnold Schönberg, que adquirí por casualidad en una librería de viejo, y que estudié concienzudamente en forma autodidacta, me enteré a fondo de lo que representan en el arte musical las funciones armónicas.

Junto a algunas piezas de mi hermano Ernesto, en 1922, se tocó en Madrid en un concierto público, mi primera composición para piano. *Naturaleza muerta*, grave y llena de un curioso cromatismo postwagneriano. Esta página, posteriormente, apareció publicada en la revista *Sí*, que editaba el poeta Juan Ramón Jiménez. En el intermedio de ese concierto conocí a Adolfo Salazar, crítico musical muy respetado, conversador ameno y apasionado, y figura relevante de la vida musical madrileña. Desde entonces hasta el día de su muerte, acaecida en México en 1958, he mantenido con él una firme amistad.

Salazar me presentó a Manuel de Falla, quien inmediatamente me descubrió el "Cancionero" de Pedrell, biblia de todo músico español. En diversas ocasiones, Falla me dio valiosos consejos y me señaló orientaciones, que se reflejan en mis obras: *Sonatas de El Escorial*, *Suite* para orquesta, *Don Lindo de Almería*, entre otras. Estas composiciones representan un regreso —cargado, naturalmente, con todas las conquistas de nuestro tiempo— a Scarlatti, el napolitano madrileño, y a Soler, el fraile jerónimo catalán de El Escorial. Los retornos estaban entonces —entre 1920 y 1930— de moda en toda Europa. Ejemplos significativos son el ballet *Pulcinella* y el *Octeto* de Stravinski, las *Kammermusiken* de Hindemith y el *Concerto* para clavicémbalo de De Falla, entre muchos otros. Mis composiciones mencionadas constituyen, pues, mi contribución a la corriente neoclasicista a la "vuelta al orden" que propugnaba Jean Cocteau en su *El gallo y el arlequín*. Lo que yo busqué, y encontré, en Scarlatti y en Soler, era el acento castellano-andaluz, la firmeza rítmica, la concisión de la forma y la transparencia de la textura.

Pensaba yo en 1936 que mis conocimientos musicales, adquiridos principalmente por vía autodidacta, eran completos. Sin embargo, aún me quedaban por descubrir muchos Mediterráneos. A todos los autodidactas nos sucede lo mismo: un día descubrimos la pólvora; otro, ese utensilio portátil para resguardarse de la lluvia llamado paraguas. Así, en 1950, experimenté



La familia Halffter, con su abuela materna, en la primera década del siglo.

la sorpresa de descubrir los secretos de la composición serial, "inventada" por Schönberg en 1922. Es maravilloso, sin duda, caminar por la vida de sorpresa en sorpresa, de descubrimiento en descubrimiento; aunque tales sorpresas y descubrimientos no constituyen sorpresas y descubrimientos para los demás.

Música en blanco y negro

La obra más representativa de mis intenciones estéticas de los treinta, opuestas al pintoresquismo bullicioso de la música española "de exportación", es *Don Lindo de Almería* (1935), divertimento coreográfico estrenado en París, en versión de concierto (1936, director: Gustavo Pittaluga), e incluido, en igual versión, en uno de los programas del XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Barcelona (1936, director: Bartolomé Pérez Casas).

El agudo escritor José Bergamín, autor del argumento, escribió para el estreno de la suite de *Don Lindo*, efectuado en Madrid, en ese mismo año, una nota explicativa que comienza así:

Estas escenas o estampas de costumbres andaluzas están trazadas con un decidido propósito anti-colorista; anti-costumbrista. El autor las llamó, en principio, "cromoterapia costumbrista". Como terapéutica de sainete, por la descomposición del color, del colorismo localista andaluz; de ese andalucismo sainetero que es una degeneración casticista de lo español. Es una parodia de sainete la que aquí se ofrece, en estas escenas de ballet, que, más que lo desnudan, lo despellejan, a ese colorismo local acostumbrado, dejándole en los huesos.

Intimamente compenetrada con el espíritu anti-colorista del argumento —a través del cual desfilan bailando guajiras, sevillanas y pasodobles muchas figuras habituales de la vida andaluza popular, reducidas a garabatos de sombra: la santera, los tres curas

de la buena suerte, la novia de Reverte, los cuatro picadores, la pareja de la guardia civil, etc.—, mi música, por así decirlo, constituye un fondo musical en blanco y negro escrito para el desarrollo de la acción. Por eso, mi música está compuesta para una orquesta de cuerdas, en las que se prescinde de los colores, vivos y chillones, de los instrumentos de madera y metal.

El mismo año en que, por primera vez, *Don Lindo*, caballero del olvido y el recuerdo, bajó de su cielo andaluz a la tierra, se sublevaron el general Franco y sus camisas azules, apoyadas éstas por las camisas pardas de Hitler y las negras de Mussolini. *Don Lindo* es una especie de *Lohengrin* gaditano, que se presenta en escena en lugar de tripulando una navecilla tirada por un cisne blanco, cabalgando un cerdito color de rosa. Trátase del cerdito de sus recuerdos hogareños: “Por San Andrés, quien no mata un cochino, mata a su mujer.” Más de un millón de españoles murieron en el San Andrés que organizó Franco y la guerra “incivil”, por él desencadenada, duró cerca de tres años.

Durante la contienda, mi producción musical fue insignificante: composición de unas cuantas canciones “antifascistas” y armonización e instrumentación de algunos de los cantos más populares del ejército republicano. Estos últimos fueron grabados en una serie de discos de 78 rpm., prensados en París para *Le Chant du Monde* (1938). Una de mis canciones antifascistas originales fue publicada por Otto Mayer, jefe a la sazón de la *Secció de Música de la Generalitat de Catalunya*. Y a propósito de Otto no olvidaré jamás que, pocas semanas antes de finalizar la lucha fratricida, él y yo volvimos a nacer juntos —como quien dice, en un mismo parto—, al salir ilesos, entre escombros de un edificio derribado por un proyectil de fabricación nazi, del bombardeo de la ciudad de Figueras, donde perdí el manuscrito de mi ópera bufa *Clavileño*. Otto y yo somos, pues, hermanos gemelos —cuates, como se dice en México—; y esta condición nuestra no la podrán destruir nunca los vaivenes de la política musical, que a menudo nos han colocado en posiciones antagónicas.

Encuentro con Revueltas

En Valencia —si mal no recuerdo: en 1937—, estreché por primera vez la mano afectuosa de Silvestre Revueltas. Silvestre formaba parte de la delegación de la LEAR que visitaba los frentes de la España republicana. Simpatizamos desde el primer instante en que nos conocimos. Me impresionaron profundamente su recia personalidad humana y la extraordinaria fluidez melódica de las composiciones suyas que me mostró y que juntos leímos con la ayuda de un piano desvencijado. En ellas advertí inmediatamente la presencia de un músico nato. Más tarde, ya en México, y en contacto estrecho con su obra, pude apreciar enteramente la espontaneidad y la imaginación que acusa el arte de Revueltas. Durante el último año de su vida, Otto, el cantinero español Braulio y yo constituimos el núcleo del círculo de sus amigos más cercanos. Revueltas me regaló el primer libro que poseí en México: *La vida inútil de Pito Pérez*, de Rubén Romero, personaje por el cual Silvestre Revueltas sentía la más viva afinidad.

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 —prodigios de la actividad burocrática—, ya era ciudadano mexicano.

Primer fracaso en México

Mi primera actividad musical en México fue mi presentación como director de orquesta (octubre de 1939), invitado por José Iturbi, quien me cedió la batuta, en la primera parte de uno de sus conciertos sinfónicos en el Palacio de Bellas Artes, para que dirigiera mi *Obertura concertante para piano y orquesta*, compuesta en 1932. Desgraciadamente, por culpa del solista que, nervioso, se perdió en varias ocasiones, mi aludida presentación constituyó un fracaso.

Esta obra ha tenido mala suerte en México. En 1950 volvió



Rodolfo Halffter en México. Taxco, 1940.

a suceder lo mismo: la solista no daba pie con bola, a tal punto que el desesperado director, José Yves Limantour, se vio obligado a parar la ejecución y comenzar de nuevo. Esta segunda vez la orquesta y la solista se encontraron en el calderón final. Por cierto, en 1941, el propio Limantour había dirigido esta obra con franco éxito en Nueva York al frente de la orquesta de la CBS, con Joaquín Nin-Culmell como solista.

Por aquella época, todavía en 1939, conocí a la bailarina norteamericana Anna Sokolov, discípula de Marta Graham. Se hallaba en México adiestrando a un grupo de bailarinas y bailarines procedentes de la Escuela Nacional de Danza. Pronto nos hicimos buenos amigos, y ella me propuso su idea de crear una coreografía para representar *Don Lindo*. Se hicieron los preparativos y ensayos necesarios. Después de vencer dificultades de toda índole, al Grupo Mexicano de Danzas Clásica y Moderna (que tal denominación adoptó el fundado y dirigido por Anna), debutó el 9 de enero de 1940, tras la representación de la zarzuela *La del manojo de rosas*, con el estreno escénico de *Don Lindo*. El decorado y vestuario fueron del pintor Antonio Ruiz.

Mi inolvidable amigo Arturo Perucho, en artículo publicado en *Nuestra Música*, da cuenta de ese estreno (al que por cierto no asistió la H. Colonia Española) con estas palabras:

Esta primera representación —que más que una función fue un fin de fiesta— conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico. Los artistas más destacados (Carlos Chávez, Diego Rivera, Rodríguez Lozano y otros), los críticos más exigentes y los devotos tradicionales del ballet, coincidieron en mostrar alto interés por aquello que parecía un experimento y era ya una prometedora realidad. La curiosidad fue unánime; tanto que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas.

La paloma azul

Poco tiempo después, con objeto de intensificar la labor de Anna Sokolov y su grupo, se constituyó una asociación de carácter privado, a la cual se dio el poético título, tomado del nombre de una pulquería: *La paloma azul*. Fui nombrado director artístico de la nueva entidad de danza y doña Adela Formoso de Obregón Santacilia presidió el patronato. En el otoño de aquel mismo año 1940 —en que doña Adela me compró mi primer frac mexicano de director—, se ofreció la temporada inaugural de *La paloma azul* y con ella, puede afirmarse sin rodeos, nació la danza moderna en México. En los programas figuraron diversos ballets con partituras de Carlos Chávez, Silvestre Revueletas, Blas Galindo, Alex North, Wallingford Riegger, etc. En esa temporada se estrenó mi ballet-zarzuela *La madrugada del panadero*, que constituye mi primer hijo mexicano por nacimiento. El protagonista —un panadero burlado y bufón— puede asegurar con razón, como otros muchos mexicanos: “Yo tuve un papá español.”

En México, en honor a la verdad, he compuesto la parte sustancial de mi obra, que abarca desde el *Concierto para violín y orquesta* (1939-1940) hasta mi reciente *Tripartita* (1959).

El *Concierto* —escrito a instancias de Samuel Dushkin, el “violínista de confianza” de Igor Stravinski— constituye, a mi parecer, la primera obra importante del grupo de mis composiciones nacidas en México (las dos *Sonatas* y las *Once bagatelas* para piano, el *Cuarteto* para instrumentos de arco, etc.), en las que he desarrollado mi estilo “nacionalista” personal, un españolismo que ya ha perdido su adiposidad pintoresca y ha quedado reducido a sus rasgos tradicionales esenciales. Tradicionales, esta es la palabra que los define. Tradicionales, repito, y no populares.

Pienso, como el poeta Juan Ramón Jiménez, que no hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte:

Si el trianero inculto que pinta los cacharros, o la mujer

lagarterana que borda las telas, se pone a inventar, estropean el exorno. Lo hacen bien, porque copian inconscientemente un modelo escogido.

Hacia la dodecafonía

Estas obras mías acabadas de citar tienen, además, otra significación: representan, en efecto, la senda que me llevó suave y naturalmente a la dodecafonía. Y esto es lo que a continuación voy a tratar de explicar en pocas palabras, aunque tenga que recurrir necesariamente a ciertos tecnicismos.

(Por oposición a la música tonal, basada, principalmente, en las escalas mayor y menor y en las correspondientes funciones armónicas de sus tónicas respectivas, la dodecafonía opera con los doce sonidos cromáticos de la escala temperada, organizados en una serie, libremente concebida por la imaginación del compositor, que debe contener el "total" cromático; esto es: la presencia de esos sonidos con igualdad



En Xochimilco, junio 1946. De izquierda a derecha, Francisco Serrano, Sra. Milhaud, Rodolfo Halffter, Darius Milhaud e hijo y Gonzalo Halffter.

de jerarquía, sin que, por lo tanto, ninguno de ellos pueda asumir las funciones de una tónica. Esta serie constituye el elemento organizador de la composición dodecafónica del cual deriva tanto la continuación melódica y las combinaciones armónicas como la estructura formal. Mayer Serra).

En esas obras —sobre todo en el *Cuarteto*— se advierte el uso sistemático de una armonía politonal, la cual conduce a menudo —principalmente cuando ésta se produce por la acción simultánea de más de tres tonalidades— a determinados pasajes de constitución ultracromática (más allá de los límites de una tonalidad definida), aunque la melodía principal, aislada de la textura general, conserve una fisonomía diatónica. Tales pasajes, por su resultado sonoro e independientemente de su origen politonal, están muy cerca de la atonalidad, es decir: del empleo anárquico del “total cromático”.

Y de la atonalidad a la dodecafonía —esto es: a la organización serial de dicho “total cromático”— sólo hay un paso.

Espíritu español, presente

Este paso lo di con mis *Hojas de álbum* para piano (1953), todavía sin estrenar, y con mis *Tres piezas para orquesta de cuerda* (1954). Y a propósito, transcribo a continuación un párrafo de una carta mía, dirigida el año pasado a mi sobrino Cristóbal, el compositor joven más destacado de la España actual, que explica brevemente mi conversión al dodecafonismo:

Preguntas en tu carta, querido Cristóbal, si me he pasado al dodecafonismo. En efecto, mis últimas obras —no todas— son dodecafónicas. Esta posición mía, adoptada desde hace un par de años, es el resultado de una lenta evolución, pues creo, como tú, que el nacionalismo folklórico (el acarreo fácil) representa hoy un callejón sin salida y que, por tanto, hay que buscar el “ser” nacional por caminos nuevos. Nue-

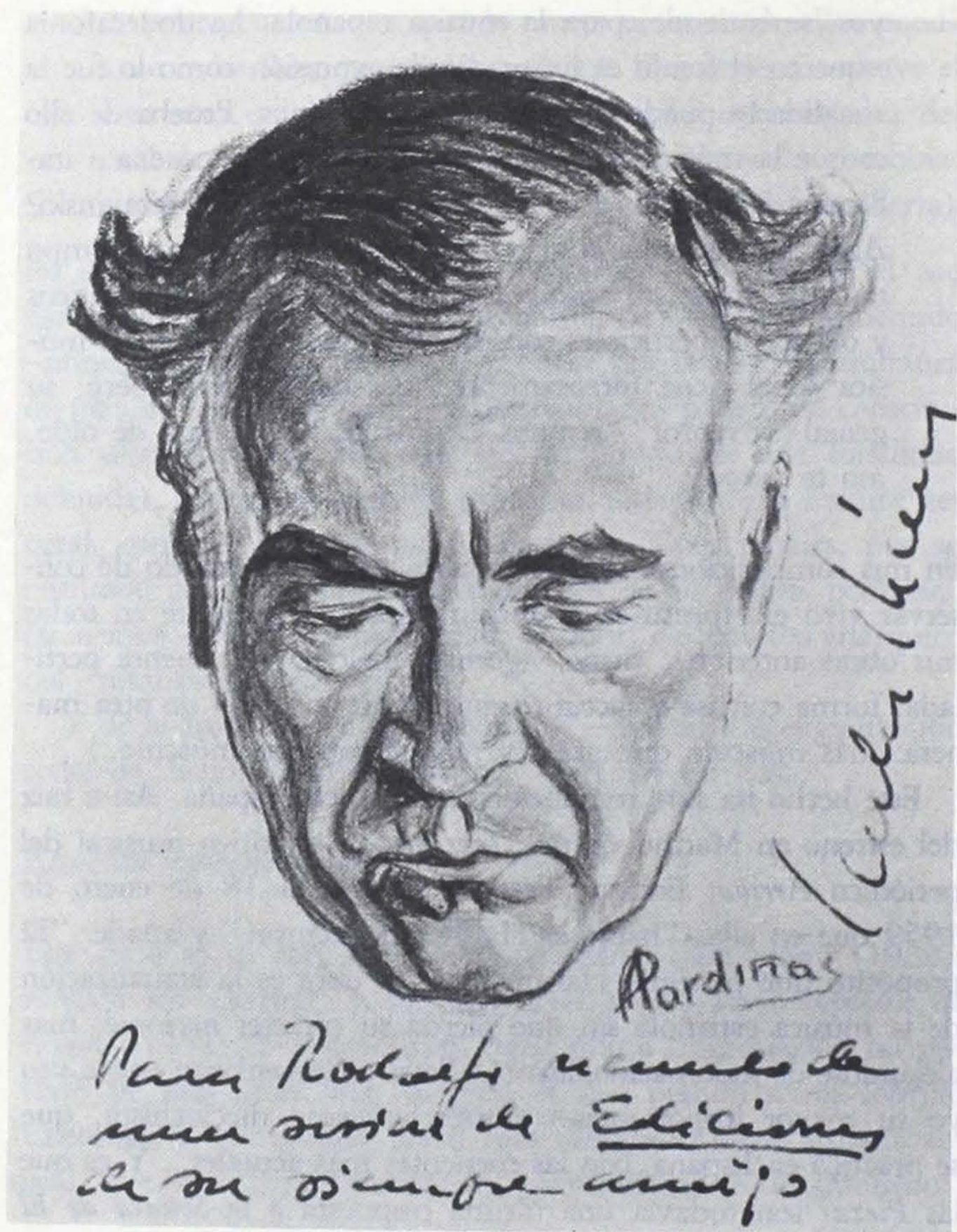
vos, se entiende, para la música española. La dodecafonía —que en el fondo es un medio de expresión como lo fue la tonalidad— puede ser uno de esos caminos. Prueba de ello es que la música dodecafónica de Dallapiccola suena a italiana y la de Boulez a francesa. ¿Qué decir de Stravinski? *Agón*, tan próxima al arte de Webern, es al mismo tiempo tan ruso como *La consagración*. El error de muchos críticos y oyentes superficiales consiste en afirmar que toda la música serial tiene forzosamente que sonar a Schönberg, su genial “inventor”. A unos y otros les falta fineza de oído, ¿no te parece?

En mis composiciones seriales, por mi parte, he tratado de conservar vivo el espíritu de la música española, presente en todas mis obras anteriores: ritmo vigoroso, melodía claramente perfilada, forma concisa y factura transparente; o dicho de otra manera: más músculo que grasa y más nervio que músculo.

Este hecho ha sido reconocido en la propia España. Así a raíz del estreno en Madrid de mis *Tres piezas*, el crítico musical del periódico *Arriba*, Enrique Franco, escribió el 18 de enero de 1959 que en ellas “habla el Halffter de siempre” y añade: “El propósito que persigue Halffter en esta obra es la actualización de la música española sin que pierda su carácter nacional, mas alejándose de todo nacionalismo... Estas piezas enlazan —aquí veo yo su mayor importancia— el neoclasicismo dieciochista, que se practicó en España, con las corrientes más actuales... Y es que las *Piezas* son todavía una última respuesta a la *Sonata de El Escorial*.”

Sigo pronunciando la “c”

A pesar de que he compuesto en México la parte sustancial de mi obra, de que, desde mi llegada a este país en 1939 hasta la hora presente, he mantenido, y mantengo, estrechas relaciones



Dibujo de Carlos Chávez, de Alejandro Pardiñas.

de amistad con las figuras principales de la vida musical mexicana y de que —lo admito sin reservas— la influencia que ha ejercido sobre mi ánimo el ambiente de mi patria de adopción ha sido muy grande, me he abstenido de realizar cualquier intento de “mexicanizar” mi lenguaje musical. Al componer, por decirlo de una manera metafórica, sigo pronunciando la letra “c”. Así, creo yo, es fácil seguir la línea recta de evolución que puede ser trazada entre mis primeras obras de sabor castellano-andaluz *Suite para orquesta* y *Sonatas de El Escorial* (1928)— y la más reciente *Tripartita* (1959), representativa de mi nueva manera “serial” de componer, que Otto ha calificado de dodecafonía “luminosa y mediterránea”.

Mis relaciones de amistad con los compositores e intérpretes mexicanos más destacados —Chávez, Sandi, Moncayo, Galindo, Herrera de la Fuente, Limantour, García Mora entre otros—, mi decisión “quijotesca” de defender sus intereses artísticos, los cuales, en definitiva, son los intereses de la música mexicana, y esa inclinación que siente todo ser humano de meterse donde no le llaman (¡metiche!), me llevaron a ejercer, temporalmente, el oficio de periodista musical. Y algunas veces, mi pluma apasionada me ocasionó serias inquietudes. Por ejemplo: mi toma de partido a favor de “Lalo” Hernández Moncada (1948), atacado injustamente en letras de molde por cierto empresario de ópera y ante testigos por cierto cantante, hoy famoso, estuvo a punto de abrirme de par en par las puertas de la Penitenciaría, acusado de difamación. Y eso: con todo y amparo.

Más papista que el papa

Y que conste: en el párrafo precedente he usado deliberadamente el término periodista musical y no el de crítico musical. Nunca me he considerado un crítico musical. Carezco de dotes para ejercer esta profesión y también, de la necesaria dosis de pedertería.

Además “no existe un solo caso en que un verdadero talento se haya malogrado por la intervención de una crítica que algunos estarían dispuestos a considerar negativa; y no hay un solo caso en que un mediocre ingenio se haya impuesto a la posteridad por el empeño de una crítica que algunos llamarían constructiva”. Esta frase entre comillas, que yo suscribo enteramente, fue escrita por uno de los críticos musicales más pedantes de Buenos Aires.

Creo, por tanto, firmemente en la inutilidad de la crítica musical.

Una pregunta se impone por parte del lector de estas líneas. ¿Por qué se dedicó usted entonces al periodismo musical? La respuesta es sencilla: para hacer política. Política musical, se entiende. Y en efecto, todos mis artículos publicados en México tenían la misma finalidad política: la difusión de los ideales del “chavismo” y la defensa de Carlos Chávez, el más grande compositor de América, cuando, hace unos años, era tratado con vilipendio en su propia tierra. En mis escritos de entonces fui más “chavista” que Chávez. Y de ello no me arrepiento, pues el “chavismo” sigue siendo todavía una bandera.

Audiomúsica, México, Año I, nos. 19, 21 y 22 (15 de julio, 15 de agosto y 1º de septiembre de 1960).

MANUEL DE FALLA

Y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27

Por conducto de mi querido e ilustre amigo, Antonio Iglesias, la Comisión Nacional de la Música me ha encargado la conferencia inaugural del VII Curso "Manuel de Falla". Se me ha conferido un grandísimo honor. Me esforzaré por merecerlo, procurando mantenerme a la altura del tema por mí elegido: la egregia figura de Manuel de Falla, vista por el grupo de entonces jóvenes compositores españoles que, agrupados, se hicieron presentes en la vida musical madrileña durante el decenio 1926-1936.

El tema es sobremanera atractivo e importante, ya que no todas las generaciones, ni aún todos los siglos, aportan a la música una figura de tan recio temple como la de don Manuel.

La elección del tema además lleva implícita mi intención de participar de manera activa, en mi condición de miembro de aquel grupo de compositores, en las celebraciones del centenario del nacimiento de De Falla; celebraciones que en el presente año se están efectuando en diversos lugares del mundo.

A pesar de mi torpeza de palabra y de mi falta de elocuencia, trataré de expresarme con claridad. La admiración sin límite que siento por De Falla, me facilitará el empeño de ordenar mis ideas acerca de la persona de don Manuel y de su arte.

Obligado por el tema, aludiré a opiniones sustentadas por mis

Lección Magistral dictada por Rodolfo Halffter, en el Paraninfo de la Universidad de Granada, inaugural del VII Curso "Manuel de Falla" (XXV Festival Internacional de Música y Danza), celebrado entre el 21 de junio y el 10 de julio de 1976, organizado por la Comisión Nacional de la Música de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Ministerio de Educación y Ciencia).

compañeros de promoción y por mí mismo. También haré mención de composiciones musicales realizadas por nosotros. Hablaré de nuestras inquietudes, ilusiones y anhelos en los años lejanos en que nos iniciamos como compositores. De antemano pido perdón al distinguido auditorio, aquí reunido, por aquellas afirmaciones que pudieran parecer presuntuosas. Pecar de inmodestia es el riesgo que se corre cuando uno habla de sí mismo o de aquello que le toca muy de cerca.

Ciñéndome al tema, fijándole límites concretos, me referiré a la influencia que De Falla ejerció, directa o indirectamente, sobre los compositores del aludido Grupo de Madrid, pertenecientes a la llamada "Generación musical del 27", así denominada por coincidir su programa de acción y su aparición, en la vida cultural española, con el programa y la aparición de la brillante generación poética de igual nombre.

Dicha generación poética fue bautizada de este modo creo que por José Luis Cano. Dos motivos justifican tal denominación: en 1927, este grupo de jóvenes poetas —entre otros, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego— hace su primera salida pública en el Ateneo de Sevilla, gracias a la generosa iniciativa de un gran torero y fino escritor, Ignacio Sánchez Mejías, y, en ese mismo año, formando un grupo compacto, se enfrentan abiertamente a la crítica oficial y académica, al dar la batalla por Góngora —el prodigioso Góngora barroco— con motivo del tercer centenario de su muerte. De Falla se asocia al homenaje y su participación cristaliza en la severa música que puso al *Soneto a Córdoba*, de Góngora.

Tras esta breve digresión, precisaré que el Grupo de Compositores de Madrid lo formábamos Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha y yo. Ramón Gómez de la Serna, en el diario madrileño *El Sol*, nos dedicó uno de sus famosos "Horarios", habló de una nochebuena de la música española, de una nueva natividad, en la que se renuevan todos

los símbolos de la música. En mi hermano Ernesto y en mí, Ramón aseguró que estaba presente “lo selvático español”. No acierto a explicarme el porqué de afirmación tan arbitraria y pintoresca.

La lección sustancial que ofrecen las últimas obras de De Falla, fue el norte de los caminos que emprendimos. Cada cual siguió por el suyo propio. Pero lo cierto es que las distintas rutas condujeron a un único punto final de convergencia admirativa: *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto* para clave, los dos pilares que señalan el elevadísimo grado de perfección estilística y espiritual en el que culmina la experiencia falliana.

Nuestras diferencias de temperamento y de formación técnica deben ocupar un plano secundario ante la consideración de la tarea común que nos habíamos señalado, con plena conciencia de nuestra responsabilidad y animados por un entusiasmo desbordante: conferir una continuidad al empeño renovador y universalista realizado por De Falla.

Según Manuel Valls, “lo que verdaderamente importa en esta promoción, radica en el hecho de que por primera vez, en la vida musical española, comparece un grupo en el que, con independencia del particular enfoque de cada uno de sus miembros, existe una identidad de objetivo”.

Otro designio nuestro —lo ha señalado el compositor y crítico



Adolfo Salazar, Emilia Salas de Halffter y Rodolfo Halffter en el Paseo de la Reforma, 1957.

RODOLFO HALFFTER

Xochiquetzal Ruiz Ortiz



R O D O L F O
HALFFTER

GENIDIM
DIFUSION

Diseño y portada:
Bernardo Recamier

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, 1959- , comp.
Rodolfo Halffter / Antología, introducción
y catálogos de Xochiquetzal Ruiz Ortiz.
- México : CENIDIM, 1990.
365 p. : 22 cm.
Incluye catálogo de obras del compositor,
biografía, bibliohemerografía e índices.
ISBN 968-29-2679-3

1. Halffter, Rodolfo, 1900-1987.
2. Halffter, Rodolfo - Bibliografía
3. Músicos Mexicanos I. t.
ML410.H5 781.972

Primera edición 1990
DR © Consejo Nacional para la Cultura y
las Artes (CNCA) / Instituto Nacional de
Bellas Artes (INBA) / Centro Nacional de
Investigación e Información Musical "Carlos
Chávez" (CENIDIM)
Liverpool 16, Col. Juárez
México, D. F.

Impreso y hecho en México
Printed in Mexico
ISBN-968-29-2679-3

R O D O L F O
HALFFTER

ANTOLOGIA, INTRODUCCION Y CATALOGOS

Xochiquetzal Ruiz Ortiz

CENIDIM
DIFUSION



CENIDIM

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"

1990

MICHIGAN

1880

INDICE

Introducción	9
--------------------	---

I. SU PALABRA

Apuntes autobiográficos	23
Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27	39
Un libro sobre Manuel de Falla	53
Palabras pronunciadas por Rodolfo Halffter en la Fundación March	57
El maestro Rafael J. Tello	68
Miguel García Mora, pianista ejemplar	71
Crónica del Traslado. Discurso de ingreso a la Academia de Artes ..	74
Cartas	93

II. SU MUSICA

Uno de los hogares de la música R. Ledesma Miranda	109
Con Rodolfo Halffter Esperanza Pulido	112
Entre España y México Juan Cervera	118
Rodolfo Halffter en la música de su tiempo Kurt Pahlen	125

Ausencia y presencia de Rodolfo Halffter en la música española	
Cristóbal Halffter	156
Con garbo: Rodolfo Halffter (1900-1987)	
José Antonio Alcaraz	162

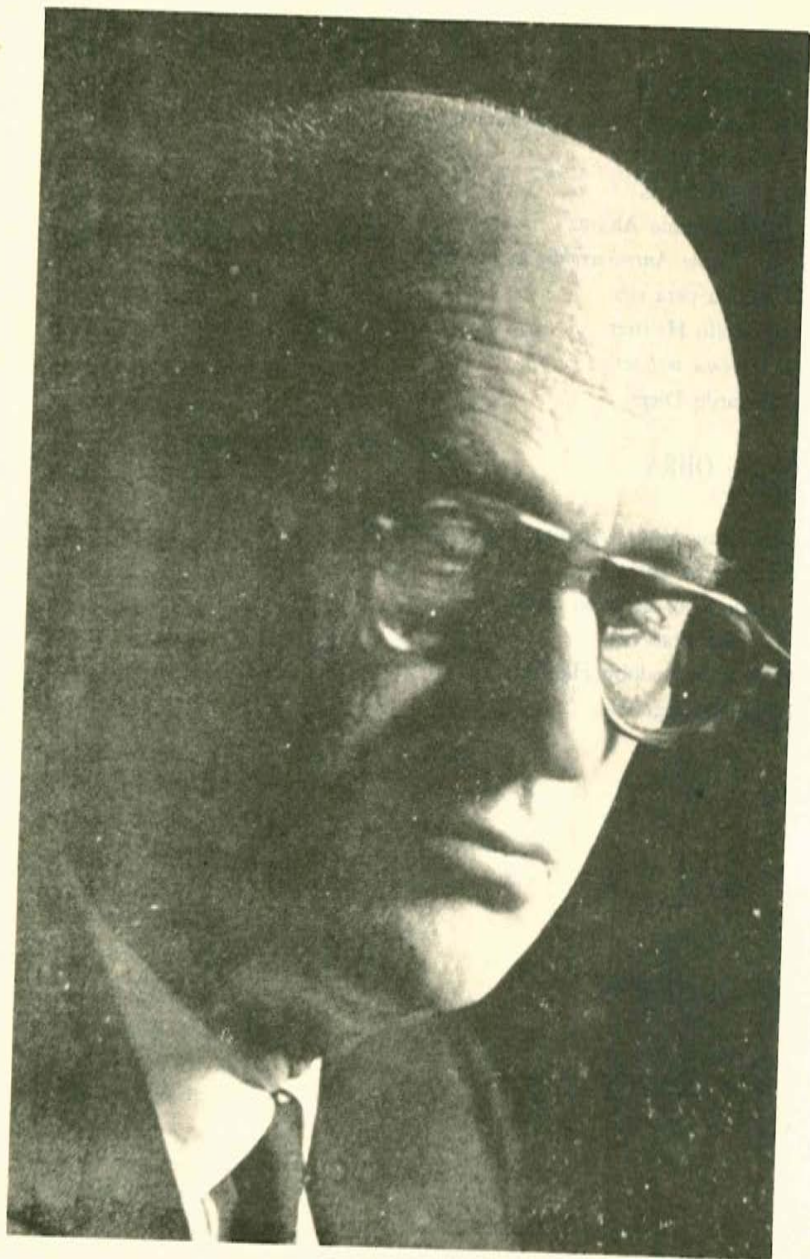
III. SUS COMPOSICIONES

El piano de Rodolfo Halffter	
Antonio Iglesias	167
<i>Don Lindo de Almería</i> . Ballet /Mojiganga	
Rodolfo Halffter	186
<i>Don Lindo de Almería</i> en el cielo mexicano	
Juan Rejano	188
De la obra maestra	
José Antonio Alcaraz	191
El <i>Concierto para violín y orquesta</i> de Halffter	
Su enfoque instrumental	
León Spierer	200
La lluvia en los cristales. Musaraña de la música	
José Bergamín	209
La <i>Segunda sonata</i> para piano	
Michael Greet Field	219
<i>Tres sonatas</i> , de Soler	
Rodolfo Halffter	225
<i>Tres piezas para orquesta de cuerda</i>	
Rodolfo Halffter	226
<i>Tres piezas para orquesta de cuerda</i>	
Enrique Franco	227
Un "imposible" realizado: la <i>Tercera sonata</i> para piano	
Uwe Frisch	229
<i>Pregón para una pascua pobre</i>	
Rodolfo Halffter	242
<i>Pregón para una pascua pobre</i>	
Enrique Franco	243
<i>Diferencias</i> para orquesta	
Rodolfo Halffter	245
<i>Diferencias</i> para orquesta	
Tomás Marco	247

<i>Laberinto</i>	
Rodolfo Halffter	249
<i>Ocho tientos para cuarteto de cuerda</i>	
Rodolfo Halffter	250
Estos años felices	
José Antonio Alcaraz	252
El pasodoble <i>Antoniorrobes en la arena</i>	265
La música para cine	
Rodolfo Halffter	266
<i>La traviesa molinera</i>	
Gerardo Diego	270

IV. SU OBRA

Currículum Vitae (Apuntes autobiográficos)	275
Catálogo de obras	299
Índice por dotación musical	333
Índice alfabético	336
Escritos de Rodolfo Halffter	338
Bibliohemerografía	342



Rodolfo Halffter.

INTRODUCCION

Xochiquetzal Ruiz Ortiz

I

Hablar de Rodolfo Halffter es recordar una vida generosa. Su extensa y bien cimentada obra musical y su dedicación constante al fortalecimiento del arte son la herencia de un hombre bondadoso, cálido, amable.

La historia de la música del siglo XX, principalmente en México y España, ha sido influida profundamente por la fecunda labor de Rodolfo Halffter como compositor, maestro, editor y promotor musical, creatividad reconocida en ambos países al otorgársele las máximas distinciones nacionales: Premio Nacional de Artes y Letras (México, 1976) y Premio Nacional de Música (España, 1985).

La ruptura que se da en su vida al ser derrotada la República española no es total. En México proseguirá y acrecentará la actividad musical que había emprendido en España.

II

Integró el Grupo de los 8 o Grupo de Madrid de la Generación Musical del 27 (coincidente con la Generación poética del 27) movimiento innovador en el que la música buscaba liberarse de servir de vehículo para la expresión subjetiva. Nació así el concepto de arte puro. La obra de arte debía poseer la fuerza suficiente para actuar independientemente de su creador, aunque este último nunca desapareciera como unidad con su obra. En conformidad con estas

ideas, la concisión de la escritura musical, la depuración de todo aquello que sólo adornara los temas, e incluso un cierto distanciamiento de grandes formas, serán pautas permanentes en la obra de Rodolfo Halffter.

La Generación del 27 logró, además, aunque nunca fuera concebido como objetivo explícito, un estrecho acercamiento de la música a las demás artes, en especial a la literatura. Bajo ese ideario dio Rodolfo Halffter los primeros pasos en la definición de su estilo.

Una influencia decisiva en la conformación del "Grupo de Madrid", y en especial en la formación de Rodolfo Halffter fue Manuel de Falla. "Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular... La incorporación al pensamiento europeo la consiguió Falla al aceptar, como norma directiva de la composición musical, la nueva objetividad, antirromántica..."

La intención estética de Rodolfo Halffter en esa primera época como compositor se manifiesta de manera precisa en Don Lindo de Almería. Jorge Velazco, al hablar de esta obra, sostiene: "es la intersección de la técnica politonal y el folclor andaluz, sublimado en este último en formas estrictamente sonoras y vaciadas de todo contenido romántico, por un compositor cuya sensibilidad e inteligencia sólo eran igualadas por su técnica musical, su acierto y su buen gusto estético".

III

Con sus Tres hojas de álbum (1953) para piano, se inicia una nueva etapa en la producción de Rodolfo Halffter: la dodecafónica. Resultado de una lenta evolución, empieza a enseñar la técnica schoenbergiana desde la década de los cuarenta, pero es hasta 1953 que la emplea en sus composiciones, mismas que reflejan desde ese momento una enorme madurez. Fue el pionero del dodecafonismo en México.

Buscó en la música serial un nuevo medio de expresión. Sin

embargo, la adopción de los métodos dodecafónicos no opacó su acusada personalidad. Escribió: "mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente a su contenido, muy semejantes. En una y otra habla el mismo compositor... En mis composiciones seriales he tratado de conservar vivo el espíritu de la música española, presente en todas mis obras anteriores: ritmo vigoroso, melodía claramente perfilada, forma concisa y factura transparente; o dicho de otra manera: más músculo que grasa y más nervio que músculo".

IV

Como catedrático contribuyó a la formación de varias generaciones de músicos. Baste mencionar entre ellos a Mario Lavista, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Mata, Jorge González Avila, Mario Kuri-Aldana, Héctor Quintanar, Francisco Savín y Arturo Márquez.

Durante treinta años fue maestro en el Conservatorio Nacional de Música de México. En España, a partir de 1971, estuvo presente año con año dictando lecciones de composición en los cursos de Granada y de Santiago de Compostela. Uno de los reconocimientos a esta labor fue darle su nombre al Conservatorio Municipal de Música de Móstoles.

V

La edición de obras musicales en México es una empresa difícil. Rodolfo Halffter, sin embargo, dedicó gran parte de su vida a esa labor. Como gerente de Ediciones Mexicanas de Música y coordinador de la Colección de Música Sinfónica de la UNAM, dio a conocer alrededor de 300 partituras.

La promoción de la música, parece decirnos con su interés editorial, no se basa sólo en la organización de conciertos o recitales (actividad que, por cierto, no le fue extraña). En plena guerra civil española, además de publicar varias obras, dirigió la revista Músi-

ca. En México fue director de *Nuestra Música*, una de las mejores revistas especializadas en esta disciplina artística que por desgracia no tuvo una vida más larga. Editada por Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi, mencionan en la editorial del primer número:

Como nuestros temperamentos creadores son distintos —lo cual consideramos un hecho afortunado— no cabe la adopción de una postura estética general. Ni la institución de un credo obligatorio. No constituímos, pues, una escuela. Tampoco lo pretendemos.

Ahora bien: a todos y cada uno de nosotros nos anima —¡eso sí!— un idéntico deseo de impulsar, en la medida de nuestras fuerzas, la corriente renovadora del ambiente musical mexicano. Queremos contribuir decididamente —como compositores, como organizadores y como críticos— al desarrollo musical de México.

*El grupo convino también en organizar un ciclo de conciertos al que denominó Conciertos de los lunes. Publicaron, en el mismo número de *Nuestra Música*, un manifiesto fechado el 11 de marzo de 1946 en el que afirman que, dada la necesidad de difusión de la música, se hacía imprescindible establecer una "actividad musical práctica, regular y permanente", labor que el grupo emprendió con éxito.*

VI

*La actividad como periodista musical es una faceta poco conocida de Rodolfo Halffter. Fue responsable de una columna semanal en *El Universal Gráfico* desde diciembre de 1945 hasta abril de 1951. Aunque él sostiene que se dedicó al periodismo con una "finalidad política: la difusión de los ideales del 'chavismo' y la defensa de Carlos Chávez", sus artículos no sólo reflejan esta preocupación. Eran constantes sus escritos promoviendo la música en México. Re-*

gañaba a intérpretes y organizadores que no incluían en sus programas la música contemporánea del continente. Su pluma alentó la formación de agrupaciones musicales y defendió con valentía a los jóvenes músicos mexicanos. Estuvo pendiente de reseñar todo acontecimiento musical importante. Era aquella una época de un rico periodismo musical y Rodolfo Halffter salió adelante en esa "ingrata" labor.

VII

Rodolfo Halffter vivió sus primeros años dentro de un hogar cimentado en una gran tradición cultural que favoreció la vocación musical de él y sus hermanos Ernesto y Margarita. Al concluir su bachillerato empezó a trabajar de contable en el Banco de Madrid para ayudar en los gastos familiares, por lo que no pudo asistir al Conservatorio. "Me formé yo solo... Mi gran descubrimiento, allá por el año de 1920, fue el Tratado de Armonía de Schönberg, que me abrió la mente a una nueva concepción de la armonía y me sirvió de guía durante mi aprendizaje". Apenas tenía 22 años cuando el pianista Fernando Ember estrenó su primera obra, *Naturaleza muerta*.

En el intermedio de ese concierto conoció a Adolfo Salazar, quien poco después consiguió que Rodolfo Halffter trabajara como periodista en *El Sol*, con lo que, le dijo, "además de no tener tanto trabajo como en el Banco, podrás vivir el ambiente musical que a tí te interesa". Vivió en realidad un rico ambiente artístico. Su asistencia cotidiana a la Residencia de Estudiantes le permitió conocer y frecuentar la amistad de otros artistas e intelectuales. Ahí, junto a su hermano Ernesto, Adolfo Salazar, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Federico García Lorca, por nombrar sólo a algunos, fue sembrando la semilla de la Generación del 27.

A Rodolfo Halffter le interesaba la fiesta brava. Compuso, a mediados de la década de los veinte, un pasodoble titulado *Anto-*

niorrobles en la arena, estrenado en el paseo de cuadrillas de una becerrada en El Escorial. En ella hizo su presentación, como primer espada, el que después, emigrado en México, sería escritor de cuentos para niños.

Al inicio de la década de los treinta Rodolfo Halffter marchó del brazo de Emilia Salas Viú por el Paseo de la Castellana. Celebraban la caída de Alfonso XIII coreando al unísono: "no se ha ido, lo hemos echao". Meses después, ya casados, vivieron en la calle de Zurbano, donde nació Gonzalo, su único hijo.

Fueron años apacibles. Con algunas variantes, Rodolfo Halffter mantenía una cierta rutina. Dedicaba la primera parte del día a la composición. Doña Emilia Salas lo recuerda en su estudio, sentado frente a su mesa de madera del siglo XVIII, al lado de su piano, trazando los primeros compases de Don Lindo de Almería. Por la tarde daba un corto paseo antes de presentarse a la redacción de El Sol. Ya de noche gustaba frecuentar el café "Gijón" para tomar un "cortao" y comer unas "gambas" mientras charlaba con sus amigos.

Sus Obertura Concertante, para piano y orquesta, Preludio y Fuga e Impromptu, junto con la música para la película La traviésa molinera y Don Lindo de Almería, son obras de esta etapa de maduración.

Los Halffter, como tantas otras familias españolas, cambiaron de forma vertiginosa su vida al iniciar la guerra civil, dejando atrás una benéfica estabilidad. Comprometidos con el gobierno republicano, trabajaron infatigablemente en su defensa. Emilia Salas Viú, como funcionaria del Ministerio de Estado, se trasladó con el gobierno a Valencia. Poco tiempo después la alcanzó allí Rodolfo Halffter, al ser nombrado jefe del Departamento de Música de la Subsecretaría de Propaganda. Los cargos se sucedieron: en junio de 1936 fue designado presidente de la Comisión de Enseñanza Musical y un año después secretario del Consejo Central de la Música.

En esa época también impulsó la formación de la Orquesta Nacional de Conciertos, dirigió la revista Música en la que apareció

un artículo suyo sobre Julián Bautista y compuso varias obras para piano: Danza de Avila, Para la tumba de Lenin y Pepetuum Mobile son algunos títulos. Una obra suya casi desconocida (nunca la incluyó en el catálogo de sus obras), es el himno juvenil Alerta; publicada por Otto Mayer Serra en 1937 en el Cancionero Revolucionario Internacional (en éste apareció también México en España, de Silvestre Revueltas).

Sus canciones republicanas son una faceta que nos muestra a un Rodolfo Halffter comprometido y seguro de la causa que defendía. Llenas de humor y un tanto festivas, ennoblecen a los soldados republicanos mientras satirizan a los "camisas azules y negras" de Franco y Mussolini. Revisando las canciones que entonaban los soldados del Frente Republicano descubrimos que son de él El Paso del Ebro, también conocida como ¡Ay Carmela!, El Quinto Regimiento, El tren blindado, Si me quieres escribir...

Permítaseme recordar las primeras estrofas de esta última:

*Si me quieres escribir
ya sabes mi paradero,
tercera brigada mixta
primera línea de fuego.*

*Los moros que trajo Franco
en Madrid quieren entrar,
mientras quede un miliciano,
los moros no pasarán.*

Esta, junto a otras canciones estrechamente vinculadas a la guerra civil española, fueron grabadas con coros de milicianos en París en 1938 por Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga.

Regresa a Barcelona, de donde poco después sale con el gobierno republicano a Figueras, último territorio de la República. Abí, nos cuenta Rodolfo Halffter, "sufrimos un terrible bombardeo de la aviación nazi, durante el cual perdí varios manuscritos —trabajo de

varios años—entre ellos el de mi ópera bufa *Clavileño* que posteriormente no he intentado reconstruir. Sin embargo 'tuve suerte' y con Otto Mayer Serra, mi compañero de bombardeo, salvé el pellejo. De Figueras, a pie, seguí a la frontera con las últimas fuerzas republicanas y después de muchas peripecias —entre otras salvarme (por la ayuda de un comunista suizo y de un guardia móvil que me regaló nueve francos con los que pude telegrafiar a mi mujer en París), del campo de concentración— me reuní con Emilia y Gonzalo en París”.

Si bien llegó a México “al mediodía de su vida”, es en este país donde escribió la mayor parte de su obra, desde el *Concierto para violín* (1939-1940), hasta su ensayo para percusionistas *Paquiliztli* (1983).

Una de sus primeras actividades en México fue la publicación, en 1939, bajo la editorial *Nuestro Pueblo*, del *Cancionero Musical Popular Español*, en el que reunió alrededor de cincuenta canciones de ronda, de cuna, pastoriles, de trilla y bailables, entre otras. Este libro, afirma el autor en la introducción, “aspira modestamente a ser una exposición reducida del folklore musical y de la tradición lírica española. Todas estas canciones se cantan aún actualmente en las diversas regiones de España. La mayor parte de ellas las hemos oído directamente de labios de un humilde cantor mientras araba, se divertía o celebraba la festividad religiosa de su aldea... Hemos procurado que cada región de España esté representada por una o varias de sus canciones más bellas y características. No hemos tenido en cuenta, al seleccionarlas, sólo la belleza intrínseca de la música, sino también la de la letra; por lo que este librito constituye también una breve antología de coplas, en el sentido poético de la palabra, auténticamente populares”.

Publicado en una edición rústica, bien cuidada, el *Cancionero Musical Popular Español* se agotó rápidamente. Algunas de sus canciones fueron incluidas en los programas de educación musical escolar, por lo que no sería raro que las hayamos entonado más de una vez en nuestra infancia. Por la belleza de su letra, presento esta canción de Asturias:

*Esta calle es un jardín
las muchachas son las rosas,
y yo, como jardinero,
escogí la más hermosa.*

*Adiós Rosina, adiós, clavel
que te vengo a ver
de mañana y tarde;
de noche no puede ser,
que me coge la ronda,
me prende el alcalde*

*Esta mañana la ví.
¡Ay galán, si tú la vieras,
al rayar la luz del alba
regando las azucenas!*

Rodolfo Halffter compuso la música para unas veinte películas. Por desgracia esas obras sólo pueden conocerse asistiendo a la proyección del filme, pues no existen ya las partituras. La explicación de esta carencia nos la da el propio autor: "mi música filmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas".

En ocasiones no es posible compartir las ideas del autor y, en mi caso, ésta es una de ellas. Su decisión impide al estudioso acercarse a esas obras, a pesar de que él mismo se esforzó para que los "distintos y breves trozos —o temas— que integran una partitura para el cine, poseyeran un intrínseco valor musical".

Ese valor artístico de la música filmica de Rodolfo Halffter fue reconocido por el poeta Gerardo Diego. En su artículo sobre La traviesa molinera afirmó: "Rodolfo Halffter ha sabido resolver todas las enormes dificultades que la creación y adaptación simultánea o sucesiva a las exigencias de la acción plantean, con ingeniosa naturalidad y perfecto equilibrio técnico. Hasta el punto de que la partitura de La traviesa molinera podría escucharse, con leves reto-

ques, en un programa de concierto". Y pueden escucharse varias tomas de La traviesa molinera, elaboradas, en su suite para ballet La Madrugada del Panadero.

Musicalizó bajo la dirección de Luis Buñuel Nazarín y Los olvidados. Con Carlos Velo Entre hermanos, Torero y los documentales Itinerarios y Galicia. Trabajó con José Díaz Morales en la producción de las películas Cristóbal Colón (su música fue premiada por la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos y Jesús de Nazareth y, al lado de Benito Alazraki, produjo la música para Raíces.

VIII

Al conmemorarse 50 años de su residencia en México y dos años de su muerte, surgió la idea de componer este libro. El proyecto original fue publicar sólo el catálogo de sus obras, pero circunstancias favorables nos permitieron presentar desde diversos enfoques, acercamientos a su vida, su pensamiento musical y sus obras, acompañados de las referencias de consulta.

La gran cantidad de escritos de y sobre Rodolfo Halffter hicieron difícil la tarea de selección. Incluyo los que me parecieron más valiosos y representativos. Espero que el conjunto de ellos logre el objetivo deseado: a través del estudio de la obra y credo estético de Rodolfo Halffter, aportar también elementos que permitan un acercamiento a las grandes corrientes musicales contemporáneas.

Cuatro son las partes que conforman el libro. En Su palabra presentamos algunos de los escritos de Rodolfo Halffter. Los textos aquí antologados permiten al lector conocer su opinión sobre aspectos relacionados con la vida musical de México y España principalmente, y nos acercan a músicos como Manuel de Falla, Rafael J. Tello y Miguel García Mora; nos habla con sencillez también de su propia vida y obra.

La segunda parte ofrece un panorama de su obra y la influencia que ejerció en la música contemporánea. Ledesma Miranda recuerda la época de juventud de los hermanos Halffter, en cuya casa

eran frecuentes las veladas musicales. Kurt Pahlen, en su artículo Rodolfo Halffter en la música de su tiempo, intenta demostrar cómo la personalidad y el credo estético de Rodolfo Halffter se proyectan en la música de su tiempo y explica "el porqué de los profundos cambios que han determinado tanto su ruta como la de sus contemporáneos". Cristóbal Halffter hace un balance del significado que tuvo la ausencia de Rodolfo Halffter en la música española. Toda una generación de músicos, afirma el autor, se vio obligada a hacer su propia evolución, generación "que busca sus raíces y su propia identidad en una España que ha quedado huérfana de sus mejores hijos... Lo que es un hecho incuestionable es que la presencia de Rodolfo Halffter en la España de los años 40, 50, 60, hubiese generado una música a la altura de su tiempo y a la altura de la tradición cultural heredada". Dos entrevistas —de Esperanza Pulido y Juan Cervera— son el medio adecuado para escuchar a Rodolfo Halffter hablar sobre la música, el dodecafonismo y su propia actividad creativa. Por último, José Antonio Alcaraz, en el obituario titulado Con garbo: Rodolfo Halffter (1900-1987), nos ofrece una semblanza del maestro basada principalmente en su carácter y personalidad.

La tercera parte está dedicada al análisis de sus obras. El orden de aparición de los textos está relacionado con la fecha de composición de las obras reseñadas. No quise limitar la presentación de cada obra a un solo autor y/o a un sólo enfoque. Hay algunos casos, por ejemplo en El Concierto para violín, en el que incluyo tres artículos: León Spierer hace un estudio desde el enfoque instrumental de la obra; José Antonio Alcaraz se interna en el problema de qué es una obra maestra, partiendo de considerar al Concierto para violín de Rodolfo Halffter como tal. Por último, en el texto de José Bergamín La lluvia en los cristales encontraremos un acercamiento meramente literario a la obra. En otras ocasiones incluí la opinión de Rodolfo Halffter y la de otro autor sobre una misma obra. Creo que de esta forma el lector también podrá hacer la grata experiencia de acercarse a una obra musical a través de diversas opiniones.

En la última parte el lector encontrará las referencias biográficas y documentales para el estudio de la vida y obra de Rodolfo Halffter. Es una sección de consulta. Se inicia con el Currículum Vitae elaborado por el propio Rodolfo Halffter. Presento su Catálogo de obras organizado de tres maneras: en orden cronológico de composición, en el que se incluyen todos los datos relacionados con cada obra, agregando un campo poco común dentro de los catálogos: la discografía; en orden alfabético y por dotación instrumental. En la siguiente sección aparecen enlistados los escritos de Rodolfo Halffter y, por último, presento la biblio-hemerografía relacionada con él. La ordené cronológicamente con la finalidad de destacar la clara coincidencia que hay entre ésta, su Currículum Vitae y su Catálogo de Obras. Considero que de esta manera se facilitará una consulta interrelacionada de todas las fuentes.

IX

Sólo me resta agradecer a las personas que, por su valiosa ayuda, hicieron posible la preparación de este libro. En primer lugar, mi reconocimiento a Doña Emilia Salas viuda de Halffter. Gracias a ella pude conocerlo como músico y como ser humano. No sólo me confió muchos materiales que puedo presentar ahora sino que me otorgó gran parte de su tiempo y paciencia. Dedicó su vida a Rodolfo Halffter. Ahora, a dos años de su muerte, continúa dedicando su tiempo e inteligencia a su memoria.

La confianza que Luis Jaime Cortez, director del CENIDIM, depositó en mí fue el aliciente imprescindible para presentar este libro. Sin sus oportunos consejos no hubiera podido terminarlo.

Maura Bober Gallardo me acompañó en todo el curso de esta investigación. Su ayuda fue invaluable.

El trabajo de mecanografía estuvo a cargo de Lucila Vistrain y Norma Piña.

Muchos más alentaron en esta labor. Les doy mis infinitas gracias.

SU PALABRA

I



Rodolfo Halffter a los dos años.

APUNTES AUTOBIOGRÁFICOS

El día 30 de octubre de 1900 nací en Madrid, capital de la nación africana más europeizada: porque según sentencia popular, Africa comienza en los Pirineos.

Mi sangre constituye una curiosa mezcla: ingredientes prusianos (por parte de mi padre) e ingredientes andaluces y catalanes (por parte de madre). Los andaluces son los que predominan. Soy, en efecto, de los castellanos que, nacidos en el centro de España, nos complacemos en disparar la mirada hacia el sur para otear lo que consideramos como territorio verdaderamente "nuestro". Pienso un poco como los gitanos andaluces que consideran que al norte de Madrid comienza "el extranjero".

Mis primeros recuerdos se remontan al año 1905. Arcos de triunfo e iluminaciones. La Puerta del Sol y la calle de Espoz y Mina, corazón del barrio madrileño donde nací y pasé mi infancia, espléndidamente engalanados. Motivo: la visita de "monsieur" Loubet, presidente de la República francesa.

Otro recuerdo de esa misma época: la monotonía de mi recámara de enfermo, la dulzura de la monjita enfermera y, por fin, la alegría del primer día de convalecencia en que me levantaron de la cama para contemplar, tras los cristales del balcón, el desfile de Carnaval. Máscaras y carrozas.

Cierro los ojos y veo pasar, como si fuera hoy, un enorme e impresionante cisne blanco que mueve cabeza y cola bajo torrencial lluvia de confeti.

Con zozobra recuerdo las idas y venidas de mi padre a la delegación de policía en 1906. La causa: nuestra sirvienta era, o

había sido, amante del anarquista catalán Mateo Morral, que arrojó una bomba sobre la carroza nupcial de Alfonso XIII y Victoria Eugenia a su paso por la Calle Mayor.

Otros recuerdos de la infancia, que nada tienen que ver con la música, son la entrada "triumfal" por la calle Alcalá del ejército derrotado en Marruecos (1909) y el eclipse de sol en que se hizo tan de noche que hasta se acostaron las gallinas.

Si mal no recuerdo, en 1907 y en El Escorial, donde solíamos pasar el verano, falleció mi abuelo materno, Emilio Escriche, joyero de profesión como mi padre, notable pintor y distinguido cantante "dilettante". Todavía percibo, como en la lejanía del sueño, su deliciosa voz de tenor en el *Racconto* de *Lohengrin*. A través de la voz de mi abuelo tuve el primer contacto con el maravilloso mundo de la música. Por eso, cuando murió, y mis padres me dijeron, sencillamente, que se había ido y que no volvería a cantar —nunca jamás—, sentí una especie de profundo rencor contra él porque me abandonaba así, sin motivo, y me privaba del placer de escucharle.

Más tarde, mi abuela materna, aficionada a la ópera italiana, y mi madre que, a menudo nos acompañaba al piano, a mis hermanos y a mí, canciones tradicionales alemanas —reunidas en un precioso volumen *Sang und Klang fuers Kinderberz* que nos envió desde Koenigsberg la tía Toni— completaron mi iniciación musical.

Mi padre, comerciante activo y de mentalidad práctica, siempre se opuso a que mi hermano menor Ernesto y yo nos dedicáramos en serio a la música que era nuestra vocación; sin embargo —allá por el año 1920—, permitió que Francisco Esbrí, director de banda militar y premio de Roma, nos enseñara los rudimentos del solfeo y de la armonía. Pero sólo gracias a la "Harmonielehre" de Arnold Schönberg, que adquirí por casualidad en una librería de viejo, y que estudié concienzudamente en forma autodidacta, me enteré a fondo de lo que representan en el arte musical las funciones armónicas.

Junto a algunas piezas de mi hermano Ernesto, en 1922, se tocó en Madrid en un concierto público, mi primera composición para piano. *Naturaleza muerta*, grave y llena de un curioso cromatismo postwagneriano. Esta página, posteriormente, apareció publicada en la revista *Sí*, que editaba el poeta Juan Ramón Jiménez. En el intermedio de ese concierto conocí a Adolfo Salazar, crítico musical muy respetado, conversador ameno y apasionado, y figura relevante de la vida musical madrileña. Desde entonces hasta el día de su muerte, acaecida en México en 1958, he mantenido con él una firme amistad.

Salazar me presentó a Manuel de Falla, quien inmediatamente me descubrió el "Cancionero" de Pedrell, biblia de todo músico español. En diversas ocasiones, Falla me dio valiosos consejos y me señaló orientaciones, que se reflejan en mis obras: *Sonatas de El Escorial*, *Suite* para orquesta, *Don Lindo de Almería*, entre otras. Estas composiciones representan un regreso —cargado, naturalmente, con todas las conquistas de nuestro tiempo— a Scarlatti, el napolitano madrileño, y a Soler, el fraile jerónimo catalán de El Escorial. Los retornos estaban entonces —entre 1920 y 1930— de moda en toda Europa. Ejemplos significativos son el ballet *Pulcinella* y el *Octeto* de Stravinski, las *Kammermusiken* de Hindemith y el *Concerto* para clavicémbalo de De Falla, entre muchos otros. Mis composiciones mencionadas constituyen, pues, mi contribución a la corriente neoclasicista a la "vuelta al orden" que propugnaba Jean Cocteau en su *El gallo y el arlequín*. Lo que yo busqué, y encontré, en Scarlatti y en Soler, era el acento castellano-andaluz, la firmeza rítmica, la concisión de la forma y la transparencia de la textura.

Pensaba yo en 1936 que mis conocimientos musicales, adquiridos principalmente por vía autodidacta, eran completos. Sin embargo, aún me quedaban por descubrir muchos Mediterráneos. A todos los autodidactas nos sucede lo mismo: un día descubrimos la pólvora; otro, ese utensilio portátil para resguardarse de la lluvia llamado paraguas. Así, en 1950, experimenté



La familia Halffter, con su abuela materna, en la primera década del siglo.

la sorpresa de descubrir los secretos de la composición serial, "inventada" por Schönberg en 1922. Es maravilloso, sin duda, caminar por la vida de sorpresa en sorpresa, de descubrimiento en descubrimiento; aunque tales sorpresas y descubrimientos no constituyen sorpresas y descubrimientos para los demás.

Música en blanco y negro

La obra más representativa de mis intenciones estéticas de los treinta, opuestas al pintoresquismo bullicioso de la música española "de exportación", es *Don Lindo de Almería* (1935), divertimento coreográfico estrenado en París, en versión de concierto (1936, director: Gustavo Pittaluga), e incluido, en igual versión, en uno de los programas del XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Barcelona (1936, director: Bartolomé Pérez Casas).

El agudo escritor José Bergamín, autor del argumento, escribió para el estreno de la suite de *Don Lindo*, efectuado en Madrid, en ese mismo año, una nota explicativa que comienza así:

Estas escenas o estampas de costumbres andaluzas están trazadas con un decidido propósito anti-colorista; anti-costumbrista. El autor las llamó, en principio, "cromoterapia costumbrista". Como terapéutica de sainete, por la descomposición del color, del colorismo localista andaluz; de ese andalucismo sainetero que es una degeneración casticista de lo español. Es una parodia de sainete la que aquí se ofrece, en estas escenas de ballet, que, más que lo desnudan, lo despellejan, a ese colorismo local acostumbrado, dejándole en los huesos.

Intimamente compenetrada con el espíritu anti-colorista del argumento —a través del cual desfilan bailando guajiras, sevillanas y pasodobles muchas figuras habituales de la vida andaluza popular, reducidas a garabatos de sombra: la santera, los tres curas

de la buena suerte, la novia de Reverte, los cuatro picadores, la pareja de la guardia civil, etc.—, mi música, por así decirlo, constituye un fondo musical en blanco y negro escrito para el desarrollo de la acción. Por eso, mi música está compuesta para una orquesta de cuerdas, en las que se prescinde de los colores, vivos y chillones, de los instrumentos de madera y metal.

El mismo año en que, por primera vez, *Don Lindo*, caballero del olvido y el recuerdo, bajó de su cielo andaluz a la tierra, se sublevaron el general Franco y sus camisas azules, apoyadas éstas por las camisas pardas de Hitler y las negras de Mussolini. *Don Lindo* es una especie de *Lobengrin* gaditano, que se presenta en escena en lugar de tripulando una navecilla tirada por un cisne blanco, cabalgando un cerdito color de rosa. Trátase del cerdito de sus recuerdos hogareños: "Por San Andrés, quien no mata un cochino, mata a su mujer." Más de un millón de españoles murieron en el San Andrés que organizó Franco y la guerra "incivil", por él desencadenada, duró cerca de tres años.

Durante la contienda, mi producción musical fue insignificante: composición de unas cuantas canciones "antifascistas" y armonización e instrumentación de algunos de los cantos más populares del ejército republicano. Estos últimos fueron grabados en una serie de discos de 78 rpm., prensados en París para *Le Chant du Monde* (1938). Una de mis canciones antifascistas originales fue publicada por Otto Mayer, jefe a la sazón de la *Secció de Música de la Generalitat de Catalunya*. Y a propósito de Otto no olvidaré jamás que, pocas semanas antes de finalizar la lucha fratricida, él y yo volvimos a nacer juntos —como quien dice, en un mismo parto—, al salir ilesos, entre escombros de un edificio derribado por un proyectil de fabricación nazi, del bombardeo de la ciudad de Figueras, donde perdí el manuscrito de mi ópera bufa *Clavileño*. Otto y yo somos, pues, hermanos gemelos —cuates, como se dice en México—; y esta condición nuestra no la podrán destruir nunca los vaivenes de la política musical, que a menudo nos han colocado en posiciones antagónicas.

Encuentro con Revueltas

En Valencia —si mal no recuerdo: en 1937—, estreché por primera vez la mano afectuosa de Silvestre Revueltas. Silvestre formaba parte de la delegación de la LEAR que visitaba los frentes de la España republicana. Simpatizamos desde el primer instante en que nos conocimos. Me impresionaron profundamente su recia personalidad humana y la extraordinaria fluidez melódica de las composiciones suyas que me mostró y que juntos leímos con la ayuda de un piano desvencijado. En ellas advertí inmediatamente la presencia de un músico nato. Más tarde, ya en México, y en contacto estrecho con su obra, pude apreciar enteramente la espontaneidad y la imaginación que acusa el arte de Revueltas. Durante el último año de su vida, Otto, el cantinero español Braulio y yo constituimos el núcleo del círculo de sus amigos más cercanos. Revueltas me regaló el primer libro que poseí en México: *La vida inútil de Pito Pérez*, de Rubén Romero, personaje por el cual Silvestre Revueltas sentía la más viva afinidad.

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 —prodigios de la actividad burocrática—, ya era ciudadano mexicano.

Primer fracaso en México

Mi primera actividad musical en México fue mi presentación como director de orquesta (octubre de 1939), invitado por José Iturbi, quien me cedió la batuta, en la primera parte de uno de sus conciertos sinfónicos en el Palacio de Bellas Artes, para que dirigiera mi *Obertura concertante para piano y orquesta*, compuesta en 1932. Desgraciadamente, por culpa del solista que, nervioso, se perdió en varias ocasiones, mi aludida presentación constituyó un fracaso.

Esta obra ha tenido mala suerte en México. En 1950 volvió



Rodolfo Halffter en México. Taxco, 1940.

a suceder lo mismo: la solista no daba pie con bola, a tal punto que el desesperado director, José Yves Limantour, se vio obligado a parar la ejecución y comenzar de nuevo. Esta segunda vez la orquesta y la solista se encontraron en el calderón final. Por cierto, en 1941, el propio Limantour había dirigido esta obra con franco éxito en Nueva York al frente de la orquesta de la CBS, con Joaquín Nin-Culmell como solista.

Por aquella época, todavía en 1939, conocí a la bailarina norteamericana Anna Sokolov, discípula de Marta Graham. Se hallaba en México adiestrando a un grupo de bailarinas y bailarines procedentes de la Escuela Nacional de Danza. Pronto nos hicimos buenos amigos, y ella me propuso su idea de crear una coreografía para representar *Don Lindo*. Se hicieron los preparativos y ensayos necesarios. Después de vencer dificultades de toda índole, al Grupo Mexicano de Danzas Clásica y Moderna (que tal denominación adoptó el fundado y dirigido por Anna), debutó el 9 de enero de 1940, tras la representación de la zarzuela *La del manojito de rosas*, con el estreno escénico de *Don Lindo*. El decorado y vestuario fueron del pintor Antonio Ruiz.

Mi inolvidable amigo Arturo Perucho, en artículo publicado en *Nuestra Música*, da cuenta de ese estreno (al que por cierto no asistió la H. Colonia Española) con estas palabras:

Esta primera representación —que más que una función fue un fin de fiesta— conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico. Los artistas más destacados (Carlos Chávez, Diego Rivera, Rodríguez Lozano y otros), los críticos más exigentes y los devotos tradicionales del ballet, coincidieron en mostrar alto interés por aquello que parecía un experimento y era ya una prometedora realidad. La curiosidad fue unánime; tanto que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas.

La paloma azul

Poco tiempo después, con objeto de intensificar la labor de Anna Sokolov y su grupo, se constituyó una asociación de carácter privado, a la cual se dio el poético título, tomado del nombre de una pulquería: *La paloma azul*. Fui nombrado director artístico de la nueva entidad de danza y doña Adela Formoso de Obregón Santacilia presidió el patronato. En el otoño de aquel mismo año 1940 —en que doña Adela me compró mi primer frac mexicano de director—, se ofreció la temporada inaugural de *La paloma azul* y con ella, puede afirmarse sin rodeos, nació la danza moderna en México. En los programas figuraron diversos ballets con partituras de Carlos Chávez, Silvestre Revueletas, Blas Galindo, Alex North, Wallingford Riegger, etc. En esa temporada se estrenó mi ballet-zarzuela *La madrugada del panadero*, que constituye mi primer hijo mexicano por nacimiento. El protagonista —un panadero burlado y bufón— puede asegurar con razón, como otros muchos mexicanos: “Yo tuve un papá español.”

En México, en honor a la verdad, he compuesto la parte sustancial de mi obra, que abarca desde el *Concierto para violín y orquesta* (1939-1940) hasta mi reciente *Tripartita* (1959).

El *Concierto* —escrito a instancias de Samuel Dushkin, el “violínista de confianza” de Igor Stravinski— constituye, a mi parecer, la primera obra importante del grupo de mis composiciones nacidas en México (las dos *Sonatas* y las *Once bagatelas* para piano, el *Cuarteto* para instrumentos de arco, etc.), en las que he desarrollado mi estilo “nacionalista” personal, un españolismo que ya ha perdido su adiposidad pintoresca y ha quedado reducido a sus rasgos tradicionales esenciales. Tradicionales, esta es la palabra que los define. Tradicionales, repito, y no populares.

Pienso, como el poeta Juan Ramón Jiménez, que no hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte:

Si el trianero inculto que pinta los cacharros, o la mujer

lagarterana que borda las telas, se pone a inventar, estropean el exorno. Lo hacen bien, porque copian inconscientemente un modelo escogido.

Hacia la dodecafonía

Estas obras mías acabadas de citar tienen, además, otra significación: representan, en efecto, la senda que me llevó suave y naturalmente a la dodecafonía. Y esto es lo que a continuación voy a tratar de explicar en pocas palabras, aunque tenga que recurrir necesariamente a ciertos tecnicismos.

(Por oposición a la música tonal, basada, principalmente, en las escalas mayor y menor y en las correspondientes funciones armónicas de sus tónicas respectivas, la dodecafonía opera con los doce sonidos cromáticos de la escala temperada, organizados en una serie, libremente concebida por la imaginación del compositor, que debe contener el "total" cromático; esto es: la presencia de esos sonidos con igualdad



En Xochimilco, junio 1946. De izquierda a derecha, Francisco Serrano, Sra. Milhaud, Rodolfo Halffter, Darius Milhaud e hijo y Gonzalo Halffter.

de jerarquía, sin que, por lo tanto, ninguno de ellos pueda asumir las funciones de una tónica. Esta serie constituye el elemento organizador de la composición dodecafónica del cual deriva tanto la continuación melódica y las combinaciones armónicas como la estructura formal. Mayer Serra).

En esas obras —sobre todo en el *Cuarteto*— se advierte el uso sistemático de una armonía politonal, la cual conduce a menudo —principalmente cuando ésta se produce por la acción simultánea de más de tres tonalidades— a determinados pasajes de constitución ultracromática (más allá de los límites de una tonalidad definida), aunque la melodía principal, aislada de la textura general, conserve una fisonomía diatónica. Tales pasajes, por su resultado sonoro e independientemente de su origen politonal, están muy cerca de la atonalidad, es decir: del empleo anárquico del "total cromático".

Y de la atonalidad a la dodecafonía —esto es: a la organización serial de dicho "total cromático"— sólo hay un paso.

Espíritu español, presente

Este paso lo di con mis *Hojas de álbum* para piano (1953), todavía sin estrenar, y con mis *Tres piezas para orquesta de cuerda* (1954). Y a propósito, transcribo a continuación un párrafo de una carta mía, dirigida el año pasado a mi sobrino Cristóbal, el compositor joven más destacado de la España actual, que explica brevemente mi conversión al dodecafonismo:

Preguntas en tu carta, querido Cristóbal, si me he pasado al dodecafonismo. En efecto, mis últimas obras —no todas— son dodecafónicas. Esta posición mía, adoptada desde hace un par de años, es el resultado de una lenta evolución, pues creo, como tú, que el nacionalismo folklórico (el acarreo fácil) representa hoy un callejón sin salida y que, por tanto, hay que buscar el "ser" nacional por caminos nuevos. Nue-

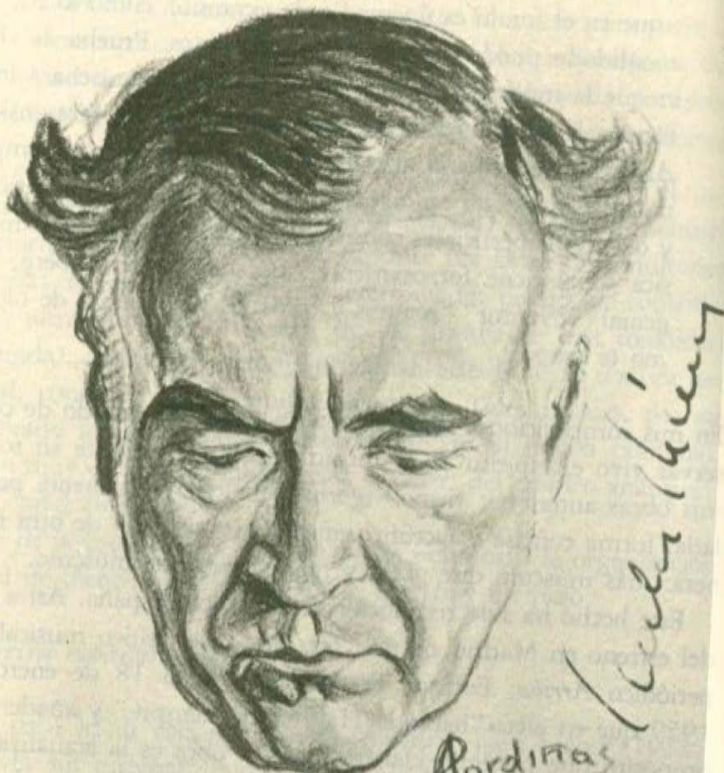
vos, se entiende, para la música española. La dodecafonía —que en el fondo es un medio de expresión como lo fue la tonalidad— puede ser uno de esos caminos. Prueba de ello es que la música dodecafónica de Dallapiccola suena a italiana y la de Boulez a francesa. ¿Qué decir de Stravinski? *Agón*, tan próxima al arte de Webern, es al mismo tiempo tan ruso como *La consagración*. El error de muchos críticos y oyentes superficiales consiste en afirmar que toda la música serial tiene forzosamente que sonar a Schönberg, su genial “inventor”. A unos y otros les falta fineza de oído, ¿no te parece?

En mis composiciones seriales, por mi parte, he tratado de conservar vivo el espíritu de la música española, presente en todas mis obras anteriores: ritmo vigoroso, melodía claramente perfilada, forma concisa y factura transparente; o dicho de otra manera: más músculo que grasa y más nervio que músculo.

Este hecho ha sido reconocido en la propia España. Así a raíz del estreno en Madrid de mis *Tres piezas*, el crítico musical del periódico *Arriba*, Enrique Franco, escribió el 18 de enero de 1959 que en ellas “habla el Halffter de siempre” y añade: “El propósito que persigue Halffter en esta obra es la actualización de la música española sin que pierda su carácter nacional, mas alejándose de todo nacionalismo... Estas piezas enlazan —aquí veo yo su mayor importancia— el neoclasicismo dieciochista, que se practicó en España, con las corrientes más actuales... Y es que las *Piezas* son todavía una última respuesta a la *Sonata de El Escorial*.”

Sigo pronunciando la “c”

A pesar de que he compuesto en México la parte sustancial de mi obra, de que, desde mi llegada a este país en 1939 hasta la hora presente, he mantenido, y mantengo, estrechas relaciones



Carlos Chávez

Pardiñas

Para Rodolfo y como la
una serie de Ediciones
de su siempre amigo

Dibujo de Carlos Chávez, de Alejandro Pardiñas.

de amistad con las figuras principales de la vida musical mexicana y de que —lo admito sin reservas— la influencia que ha ejercido sobre mi ánimo el ambiente de mi patria de adopción ha sido muy grande, me he abstenido de realizar cualquier intento de “mexicanizar” mi lenguaje musical. Al componer, por decirlo de una manera metafórica, sigo pronunciando la letra “c”. Así, creo yo, es fácil seguir la línea recta de evolución que puede ser trazada entre mis primeras obras de sabor castellano-andaluz *Suite para orquesta* y *Sonatas de El Escorial* (1928)— y la más reciente *Tripartita* (1959), representativa de mi nueva manera “serial” de componer, que Otto ha calificado de dodecafonía “luminosa y mediterránea”.

Mis relaciones de amistad con los compositores e intérpretes mexicanos más destacados —Chávez, Sandi, Moncayo, Galindo, Herrera de la Fuente, Limantour, García Mora entre otros—, mi decisión “quijotesca” de defender sus intereses artísticos, los cuales, en definitiva, son los intereses de la música mexicana, y esa inclinación que siente todo ser humano de meterse donde no le llaman (¡metiche!), me llevaron a ejercer, temporalmente, el oficio de periodista musical. Y algunas veces, mi pluma apasionada me ocasionó serias inquietudes. Por ejemplo: mi toma de partido a favor de “Lalo” Hernández Moncada (1948), atacado injustamente en letras de molde por cierto empresario de ópera y ante testigos por cierto cantante, hoy famoso, estuvo a punto de abrirme de par en par las puertas de la Penitenciaría, acusado de difamación. Y eso: con todo y amparo.

Más papista que el papa

Y que conste: en el párrafo precedente he usado deliberadamente el término periodista musical y no el de crítico musical. Nunca me he considerado un crítico musical. Carezco de dotes para ejercer esta profesión y también, de la necesaria dosis de pedantería.

Además "no existe un solo caso en que un verdadero talento se haya malogrado por la intervención de una crítica que algunos estarían dispuestos a considerar negativa; y no hay un solo caso en que un mediocre ingenio se haya impuesto a la posteridad por el empeño de una crítica que algunos llamarían constructiva". Esta frase entre comillas, que yo suscribo enteramente, fue escrita por uno de los críticos musicales más pedantes de Buenos Aires.

Creo, por tanto, firmemente en la inutilidad de la crítica musical.

Una pregunta se impone por parte del lector de estas líneas. ¿Por qué se dedicó usted entonces al periodismo musical? La respuesta es sencilla: para hacer política. Política musical, se entiende. Y en efecto, todos mis artículos publicados en México tenían la misma finalidad política: la difusión de los ideales del "chavismo" y la defensa de Carlos Chávez, el más grande compositor de América, cuando, hace unos años, era tratado con vilipendio en su propia tierra. En mis escritos de entonces fui más "chavista" que Chávez. Y de ello no me arrepiento, pues el "chavismo" sigue siendo todavía una bandera.

MANUEL DE FALLA

Y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27

Por conducto de mi querido e ilustre amigo, Antonio Iglesias, la Comisión Nacional de la Música me ha encargado la conferencia inaugural del VII Curso "Manuel de Falla". Se me ha conferido un grandísimo honor. Me esforzaré por merecerlo, procurando mantenerme a la altura del tema por mí elegido: la egregia figura de Manuel de Falla, vista por el grupo de entonces jóvenes compositores españoles que, agrupados, se hicieron presentes en la vida musical madrileña durante el decenio 1926-1936.

El tema es sobremanera atractivo e importante, ya que no todas las generaciones, ni aún todos los siglos, aportan a la música una figura de tan recio temple como la de don Manuel.

La elección del tema además lleva implícita mi intención de participar de manera activa, en mi condición de miembro de aquel grupo de compositores, en las celebraciones del centenario del nacimiento de De Falla; celebraciones que en el presente año se están efectuando en diversos lugares del mundo.

A pesar de mi torpeza de palabra y de mi falta de elocuencia, trataré de expresarme con claridad. La admiración sin límite que siento por De Falla, me facilitará el empeño de ordenar mis ideas acerca de la persona de don Manuel y de su arte.

Obligado por el tema, aludiré a opiniones sustentadas por mis

Lección Magistral dictada por Rodolfo Halffter, en el Paraninfo de la Universidad de Granada, inaugural del VII Curso "Manuel de Falla" (XXV Festival Internacional de Música y Danza), celebrado entre el 21 de junio y el 10 de julio de 1976, organizado por la Comisión Nacional de la Música de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural (Ministerio de Educación y Ciencia).

compañeros de promoción y por mí mismo. También haré mención de composiciones musicales realizadas por nosotros. Hablaré de nuestras inquietudes, ilusiones y anhelos en los años lejanos en que nos iniciamos como compositores. De antemano pido perdón al distinguido auditorio, aquí reunido, por aquellas afirmaciones que pudieran parecer presuntuosas. Pecar de inmodestia es el riesgo que se corre cuando uno habla de sí mismo o de aquello que le toca muy de cerca.

Ciñéndome al tema, fijándole límites concretos, me referiré a la influencia que De Falla ejerció, directa o indirectamente, sobre los compositores del aludido Grupo de Madrid, pertenecientes a la llamada "Generación musical del 27", así denominada por coincidir su programa de acción y su aparición, en la vida cultural española, con el programa y la aparición de la brillante generación poética de igual nombre.

Dicha generación poética fue bautizada de este modo creo que por José Luis Cano. Dos motivos justifican tal denominación: en 1927, este grupo de jóvenes poetas —entre otros, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego— hace su primera salida pública en el Ateneo de Sevilla, gracias a la generosa iniciativa de un gran torero y fino escritor, Ignacio Sánchez Mejías, y, en ese mismo año, formando un grupo compacto, se enfrentan abiertamente a la crítica oficial y académica, al dar la batalla por Góngora —el prodigioso Góngora barroco— con motivo del tercer centenario de su muerte. De Falla se asocia al homenaje y su participación cristaliza en la severa música que puso al *Soneto a Córdoba*, de Góngora.

Tras esta breve digresión, precisaré que el Grupo de Compositores de Madrid lo formábamos Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Fernando Remacha y yo. Ramón Gómez de la Serna, en el diario madrileño *El Sol*, nos dedicó uno de sus famosos "Horarios", habló de una nochebuena de la música española, de una nueva natividad, en la que se renuevan todos

los símbolos de la música. En mi hermano Ernesto y en mí, Ramón aseguró que estaba presente "lo selvático español". No acierto a explicarme el porqué de afirmación tan arbitraria y pintoresca.

La lección sustancial que ofrecen las últimas obras de De Falla, fue el norte de los caminos que emprendimos. Cada cual siguió por el suyo propio. Pero lo cierto es que las distintas rutas condujeron a un único punto final de convergencia admirativa: *El retablo de maese Pedro* y el *Concerto* para clave, los dos pilares que señalan el elevadísimo grado de perfección estilística y espiritual en el que culmina la experiencia falliana.

Nuestras diferencias de temperamento y de formación técnica deben ocupar un plano secundario ante la consideración de la tarea común que nos habíamos señalado, con plena conciencia de nuestra responsabilidad y animados por un entusiasmo desbordante: conferir una continuidad al empeño renovador y universalista realizado por De Falla.

Según Manuel Valls, "lo que verdaderamente importa en esta promoción, radica en el hecho de que por primera vez, en la vida musical española, comparece un grupo en el que, con independencia del particular enfoque de cada uno de sus miembros, existe una identidad de objetivo".

Otro designio nuestro —lo ha señalado el compositor y crítico



Adolfo Salazar, Emilia Salas de Halffter y Rodolfo Halffter en el Paseo de la Reforma, 1957.

Tomás Marco— fue el acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas, no sólo musicales. Para nosotros, el compositor era también un intelectual que debía, como tal, interesarse, al lado de los otros intelectuales, por ocupar un primer plano en la vida cultural española durante la agitada coyuntura histórica que nos tocó vivir.

Repito: nuestro objetivo principal, hartamente ambicioso, consistió en hallar una solución adecuada a la necesidad de renovar el lenguaje musical español y unirnos a las corrientes del pensamiento europeo. De Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta.

Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular, o música "natural", la que, como la andaluza, está estrechamente ligada al primitivo canto litúrgico español, y al tomar la savia de la antigua música culta hispánica, olvidada en archivos y bibliotecas... Y presente, siempre presente, en el admirable "Cancionero", de Pedrell.

Para todos nosotros, los compositores del Grupo y los amigos más allegados, este "Cancionero" constituía una especie de libro de horas. Dalí, por ejemplo, solía decir, con marcado acento catalán, a sus compañeros de la madrileña Residencia de Estudiantes: "Cuando Federico García Lorca agarra el diccionario (sic) de Pedrell, se pone insoportable; pero eso sí con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable."

La incorporación al pensamiento europeo la consiguió De Falla al aceptar, como norma directiva de la composición musical, la nueva objetividad, antirromántica, nacida en el París —la moderna Atenas— de la anteguerra de 1914.

Como su ejemplo, don Manuel abrió de par en par un amplio ventanal, por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas, de la existencia de un espíritu innovador, que exigía el restablecimiento de reglas de

orden y equilibrio. Fue este espíritu innovador el que propició el nacimiento del neoclasicismo. La música fue liberada de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor. Nació el concepto de música pura, de poesía pura, de arte puro. Dice Paul Valery: "La poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber sido eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente hablando."

Nosotros, los compositores del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa.

Tal concepción "purista" lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Dada la índole abstracta de la música, las frecuentes y apasionadas polémicas acerca del contenido y la forma son ociosas e inútiles. En la música, contenido y forma son una misma cosa. Y no me refiero, claro está, a la forma entendida como el hábil manejo de un catálogo de posibilidades estereotipadas —forma sonata, forma rondó, forma lied—, sino como la creación de una forma específica, construida "ex-novo", para cada composición.

Son dignos de admiración aquellos compositores que evitan repetirse. Es necesario, afirmaba Debussy, rehacer el "métier" —y la forma añadiría yo— según el carácter que se quiera dar a cada obra. De Falla siempre tuvo presente tal recomendación, que obliga a una búsqueda tenaz y constante.

La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... La música es, en sí misma, un fin.

En *Crónicas de mi vida*, Stravinsky puntualiza que la música, en su esencia, es ineficaz para expresar algo, sea lo que fuere: un sentimiento, una actitud, un estado de ánimo... El fenómeno

musical nos es dado, en primer término, con la finalidad de establecer un orden entre el hombre y el tiempo; y esto exige una construcción. Alcanzado el orden y realizada la construcción, todo está hecho. Es inútil pedir más.

Pero —¡ajo!— el esmero de la construcción y el cuidado del objeto no deben llevar aparejada una idolatría desmesurada. De Falla solía repetir: "La música es el medio que Dios me ha dado de hacerme útil a mis semejantes." Y el maestro concluía: "Es necesario hacer la música para los demás... Sí: trabajar para el público sin hacer concesiones. He aquí el problema. Esto es en mí una preocupación constante."

Recuérdese que Juan Sebastián Bach dedicó una de sus obras más famosas a los amantes de la música, que, al escuchar una obra maestra, experimentan una gozosa elevación de ánimo.

Lo que importa es que la obra de arte, ya desprendida de su creador, posea la suficiente fuerza para actuar por cuenta propia. Llegado este momento, el artista debe desaparecer por entero. Desaparecer era, en efecto, el ideal de don Manuel. En alguna ocasión, pensó, incluso, en no firmar sus composiciones. A tal extremo llegaba su apatencia de humildad.

Insisto: la obra de arte lograda constituye una unidad independiente, la cual, quiérase o no, siempre portará el sello de la persona que la creó. Y cuando mayor sea el valor que, como objeto, posea la obra, tanto mayor será la semejanza, espiritual y secreta, entre la obra y su creador. En ella, el artista estará presente, pero invisible.

Las formas grandes —las elaboraciones sinfónicas— no son las predilectas de De Falla. No son las que convienen a la inclinación natural que siente el maestro hacia la expresión concisa —¿por qué usar cuatro palabras si se puede decir lo mismo con dos?—; hacia la condensación del material —lo bueno si breve dos veces bueno—; hacia la orquestación sin rellenos, caracterizada por su limpieza tímbrica, su luminosidad, su transparencia; hacia el acabado minucioso, en el que nada sobra y tampoco falta. En

el que todo está en su sitio. El rigor con que el compositor maneja su técnica de artesano diestro corre parejo con aquél con que "castiga" los primeros impulsos de su inspiración y reprime, severamente, todo conato de desorden.

Las obras de De Falla de mayor duración son, en realidad, una sucesión de preciosos objetos sonoros de cortas dimensiones, aunque rebosantes de musicalidad, cuyo encadenamiento lógico lo determina en las obras escénicas, que son la mayoría, la acción y la exigencia del argumento: *La vida breve*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* y *El retablo de maese Pedro*.

Influidos por De Falla, siguiendo su ejemplo, en los compositores de nuestro Grupo se despertó un amor, un vivo interés, por las pequeñas formas cerradas, exentas de cualquier posible asomo de divagación. Y también, una especie de desconfianza hacia la posibilidad de utilizar, para nuestros fines expresivos, las formas más extendidas. A menudo, solíamos responder a quienes nos preguntaban sobre nuestra estética: Fray Antonio Soler, el fraile jerónimo de El Escorial, Domenico 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.

El diminutivo "sinfonietta", usado por mi hermano Ernesto para titular su primera e importante obra orquestal, responde a la actitud muy clara y significativa, congruente con los propósitos estéticos de nuestro Grupo generacional: rehuir la grandilocuencia. Lo mismo puede decirse de mis *Sonatas de El Escorial*, apretadas en forma y 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 fray Antonio Soler.

Parecida intención de despojar el campo de la música de sublimidades, de preferir el arbusto al árbol, de usar afiladas tijeras de jardinero para podar las plantas de inútiles frondosidades, se ob-

serva en el *Cuarteto*, de Remacha; en *La romería de los cornudos*, de Pittaluga; en la *Sonatina trío*, de Bautista... Y aquí aparece otra vez el diminutivo "sonatina" para dar nombre a una obra. Al cultivar las grandes formas sinfónicas, Bacarisse, siguiendo las huellas de su maestro Conrado del Campo, constituyó, dentro de nuestro Grupo, una excepción.

Gracias al estudio de la producción de De Falla, nuestro Grupo realizó varios hallazgos fundamentales. Descubrió la importancia que, como factor cultural, posee el canto popular. O la tradición popular del arte, según feliz precisión de Juan Ramón Jiménez. El poeta considera que el trianero que pinta cacharros o la mujer lagarterana que borda las telas, lo hace bien porque no inventan, sino porque copian, inconscientemente, modelos escogidos.

Nosotros nos saturamos del canto popular —ese valioso y escogido legado transmitido por la tradición— y nos percatamos de su gran poder fertilizador. De nuevo viene a cuento citar nuestra devoción por el "Cancionero", de Pedrell, en el cual, entre los tesoros que nos reveló, figuran los antiguos documentos musicales tomados del tratado "De Musica Libri Septem", de Salinas.

Para nosotros, el canto popular adquirió el valor de un "ente" abstracto, cuya riqueza rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar algunas de nuestras composiciones, en las que debía cumplirse nuestra más apremiante exigencia: estructurar una "obra-objeto" de acuerdo con un plan formal muy estricto. En nuestro quehacer compositivo, siempre tuvimos presente estas palabras de Jacques Maritain: "El oficio propio del artista es crear un objeto que haga la delicia del espíritu y en el que brille el resplandor de una forma."

Nuestra aproximación al canto popular fue intelectual e irónica. Esto se echa de ver en los ballets *Corrida de feria*, de Bacarisse; *La maja*, de Remacha; *Juerga*, de Bautista. También en la zarzuela *El loro*, de Pittaluga, y en mi mojiganga *Don Lindo de Almería*. Uno de nuestros portavoces, el agudo escritor José Ber-



Para Roberto Gropius.
con afecto cordial.
Manuel de Falla

Manuel de Falla, 1925.

gamín, puso en circulación el neologismo "cromoterapia". Y nosotros creímos, de buena fe, haber descubierto fórmulas terapéuticas adecuadas para el tratamiento del "colorismo" convencional de nuestra música popular, el cual, considerábamos, es con frecuencia una degeneración del casticismo.

Posiblemente, no carezca de razón quien nos reprochara que el canto popular, manipulado por nosotros, perdió parte de su primitivo aroma, cuya fragancia se mantiene, en cambio, sin mengua, en la música de De Falla.

Para la formación de un lenguaje musical propio, de honda raíz española, que conservara plenamente la esencia y la lozanía de nuestra música "natural" y culta, De Falla siguió, en primer lugar, los dictados de su genial intuición de músico nato, de su instinto infalible, y, después, el camino señalado por Pedrell en el manifiesto "Por nuestra música", el que —como es sabido— parte del axioma del P. Antonio Eximeno, según el cual cada nación debe erigir su sistema artístico-musical sobre el canto popular propio.

Por añadidura, para don Manuel, fue fructífera y decisiva la estancia de siete años en París. En la obra de Debussy, De Falla halló, con sorpresa, giros modales y encadenamientos de acordes que denuncian un íntimo parentesco con nuestra música de estirpe popular andaluza, y encontró, asimismo, incorporados a una música culta altamente refinada, esos efectos tan peculiares que producen, de manera espontánea, los guitarristas de Andalucía con el toque "jondo".

"Cosa curiosa —asevera De Falla en su ensayo sobre Debussy—, los músicos españoles han descuidado e, incluso, desdeñado estos efectos considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales. Claude Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos."

Así como De Falla en 1924 puso en música un poema —*Psyché*— escrito en lengua francesa por Jean Aubry, así también algunos de los compositores de nuestro grupo ilustraron musical-

mente poesías francesas. En 1926, mi hermano Ernesto compuso su *Automne malade*, con texto de Apollinaire y, en 1930, Julián Bautista, su *Flûte de jade*, sobre poemas chinos vertidos al francés por Franz Toussaint. La calidad y la sonoridad del idioma francés exigieron del acompañamiento musical una adecuación tanto de la línea melódica como de la atmósfera armónica. En cierta medida, por consiguiente, la música de De Falla, de mi hermano Ernesto y de Bautista, necesariamente, se "afrancesó". Sin embargo, dos de esas obras se proyectan sobre un fondo español: andaluz, en un caso, y levantino, en el otro. De Falla —en *Psyché*— se imagina haber compuesto un concierto de cámara para ser interpretado en el Tocado de la Reina de la Alhambra, recordando que Felipe V y su esposa, Isabel Farnesio, habitaron hacia 1730 el palacio árabe, acompañados por un corte de damas que se expresaban en francés. Y mi hermano Ernesto —en *Automne malade*— logra que el oyente perciba el eco lejano de los cantos melismáticos, llenos de antiquísimo sabor mediterráneo, del *Misterio de Elche*, que, en aquel entonces, Ernesto acababa de descubrir, gracias a la benévola amistad de Oscar Esplá. Este gran maestro alicantino siempre se mantuvo muy cerca de nuestro Grupo.

A pesar de su admiración, nunca ocultada, hacia la gran nación musical francesa, representada por Debussy, Dukas y Ravel; a pesar de haber asimilado la libertad patentizada en la música impresionista, que quebró trabas de la armonía y ofreció una posibilidad amplia y flexible para incorporar a la música culta ciertas peculiaridades del folklore musical andaluz; a pesar de haber puesto el subtítulo de "impresiones sinfónicas" a una de sus obras maestras, *Noches en los jardines de España*, De Falla nunca fue considerado por nuestro Grupo como un compositor impresionista. Desde las primeras obras de don Manuel, nosotros advertimos en ellas la presencia del realismo ibérico que nada tiene que ver con la fantasmagoría sensual de Debussy. Y al hablar de realismo, me refiero al que se halla contenido en la

sabiduría popular y se expresa a través de un chispeante e inagotable refranero.

En párrafos anteriores, he empleado la palabra tradición. ¿Cuál es el significado auténtico de este vocablo? "Una tradición verdadera —afirma Stravinsky— no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza que anima e informa el presente." La tradición, por lo tanto, representa un patrimonio familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de trasmitirla a la descendencia. El compositor legítimo —el "inventor" de música—, que haya captado el profundo sentido de la tradición, será aquél que, como recalca T. S. Eliot, también tenga conciencia de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.

La música de De Falla, tan hondamente arraigada en la tradición es, a la vez, congruente con las exigencias de la época en que fue compuesta. No se olvide que, en 1926, cuando don Manuel terminó el *Concerto* para clave, la técnica armónica, contrapuntística e instrumental —en la admirable producción de un Ravel, un Schönberg, un Bartok, un Stravinsky, un Webern— había alcanzado un grado increíble de refinamiento y virtuosismo.

Al mismo nivel técnico de la obra de aquellos grandes creadores, situamos nosotros la obra de De Falla. Es más: para nosotros, la audaz y asombrosa armonía "descubierta" por don Manuel —en la que las latentes resonancias de los sonidos se hacen explícitas y audibles— constituye uno de los más trascendentes logros de la música de nuestro tiempo.

Jesús Bal y Gay, otro de nuestros portavoces, con palabras certeras, ha concretado así nuestro juicio sobre De Falla: "Un místico y un clásico se hermanan en De Falla para darnos una obra tan ardiente como equilibrada. La perfección formal de su música está lograda en el crisol de una apasionada clarividencia, tan alejada del rapto ciego de entusiasmo como del frío razonamiento dubitativo."

Según Federico Sopeña, don Manuel siempre repudió cual-

quier intento de que se atribuyera una jefatura de escuela. Pero lo cierto es que los compositores madrileños de la "Generación del 27" nos considerábamos sus alumnos —en la más amplia acepción de la palabra alumno— y, en torno a su figura, nos sentíamos agrupados en una especie de "escuela".

Con la excepción de Rosita García Ascot y de mi hermano Ernesto —quienes estuvieron estrechamente ligados a De Falla— las relaciones personales de los restantes miembros de nuestro Grupo con el maestro fueron esporádicas. Yo tuve la suerte de frecuentar el Carmen de Antequeruela Alta durante una temporada que pasé aquí, en Granada, en 1929. De Falla, con paciencia y detenimiento, examinó mis primeros trabajos. Me dio consejos muy valiosos que nunca he olvidado.

Posteriormente, en encuentros ocasionales, don Manuel me demostró un gran afecto y un vivo interés por la marcha de mis composiciones. Con sincera emoción, recuerdo las tarjetas postales, escritas de su puño y letra, que, de vez en cuando, me enviaba desde Granada a Madrid. En ellas me hacía encargos —la adquisición de alguna partitura, la compra de papel de fumar de determinada marca—, que yo cumplía con agrado.

Así, pues, la influencia que De Falla ejerció sobre la mayor parte de los compositores de nuestro Grupo fue indirecta: a través del análisis minucioso de sus obras, de la lectura meditada de sus escritos sobre música y músicos, del respeto que nos inspiraba su ejemplar condición humana.

¡Que impresión alentadora causaron en nosotros —entonces compositores noveles— las declaraciones de De Falla publicadas por la revista *Musique!* "La técnica de un arte —declaró don Manuel—, así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deben contribuir a su más grande expansión, son debidas frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a leyes..." Y estas otras aseveraciones: "Me atrae todo lo que representa una renovación en los medios técnicos de expresión, aunque la realización, por desgra-

cia, fuese imperfecta, y repudio el empleo de fórmulas reconocidas como de utilidad pública."

De Falla habla de descubrimiento de posibilidades, de procedimientos arbitrarios en apariencia, de renovación de los medios técnicos, de rechazo de fórmulas convencionales... A través de aquellas declaraciones, don Manuel nos hizo comprender que el artista verdadero debe ser, en primer lugar, un innovador, que como tal se aleje de lo trillado y renuncie al acarreo fácil.

Schönberg afirma en su "Harmonielehre": "Espero que mis alumnos buscarán. Porque han llegado a saber que se busca sólo por buscar. Que el encontrar es, en efecto, la meta, pero que muy a menudo puede ser también el final de una tensión fructífera."

En el fondo, las declaraciones de ambos maestros son coincidentes, no importando las divergencias entre sus respectivos estilos musicales.

Y aquí pongo punto final a mis palabras. Con ellas he tratado de explicar la enorme y benéfica influencia que De Falla ejerció en nuestra formación musical. La guerra civil española dispersó a nuestro grupo de compositores, en el preciso momento en que nos disponíamos a pisar los umbrales de la madurez. ¿En qué pararon todas nuestras esperanzas? ¿Y las esperanzas que los demás habían puesto en nosotros? ¿Cuál fue, después de 1939, la trayectoria artística de los compositores de nuestro Grupo que permanecieron en España y la de los que nos trasladamos al extranjero? ¿Cuál es el valor real —pequeño o grande— de nuestra aportación a la música de España, como Grupo y como individuos? ¿Constituimos, como se ha dicho, una generación frustrada?

Por razones obvias, no me corresponde contestar a esas preguntas. A su debido tiempo, la historia nos juzgará serena e inexorablemente.

Agradezco, cumplidamente, a ustedes la atención que se han servido prestar a mis palabras.

UN LIBRO SOBRE MANUEL DE FALLA

Desde los albores del siglo XIX, el hechizo de la música popular española —admirable música “natural” no reglamentada por lo circunstancial y erudito—, viene cautivando a los amantes de lo pintoresco. En el más frecuente de los casos, éstos captan el aspecto exterior de la misma —repiqueteo de castañuelas, rasgueo de guitarras y ayes interminables de los cantadores flamencos—, sin hacérseles visibles su belleza recatada y su originalidad auténtica. Esto reza principalmente en lo que se refiere a la música andaluza, misteriosa amalgama de aportaciones árabes, gitanas, hebraicas y del canto bizantino de la iglesia primitiva española. Mas España, que afortunadamente empieza en los Pirineos y que tan bien resiste el contagio de ideas ajenas —“somos una isla” ha escrito Gavinet—, posee asimismo otro tesoro de música natural, menos apreciado fuera de sus fronteras. Es música que brota espontáneamente del recogimiento taciturno, del silencio de la meseta castellana y del sencillo vivir del campesino. Es flor de los caminos que recorren los arrieros, de los prados donde pastan los corderos y las cabras, o también de las opulentas huertas de la costa mediterránea. Es melodía que sigue a los rebaños o que anima las faenas agrícolas, los juegos infantiles, la festividad del santo patrón del villorrio y los quehaceres cotidianos de la vida familiar.

Antes que los propios compositores españoles —debido a su precario dominio de la técnica orquestal hasta el advenimiento de De Falla—, los extranjeros pusieron de moda, en el género sinfónico u operístico, el así llamado “lenguaje musical español”.

Glinka, con su *Noche en Madrid*; Bizet, con su ópera *Carmen*; Lalo, con su *Sinfonía española*, Chabrier, con su *España*, y, por último Rimski-Korsakov, con su *Capricho español*, fueron los autores que más decididamente contribuyeron a la fama universal de la música hispánica. Claro está: de una música española convencional, tanto en la forma como en el contenido.

Extraña combinación de la manera de hacer francesa o rusa y de cantos populares de fácil acarreo. Rimsky-Korsakov, en su autobiografía, confiesa: "Los temas españoles en aire de danza, me proporcionaron un rico material para realizar multiformes efectos orquestales. Con todo, el *Capricho* es, indudablemente, una obra puramente superficial, aunque viva y brillante."

No obstante, fueron dos compositores extranjeros los que, por así decirlo, revelaron a los españoles la esencia musical de lo español. O al menos, el camino a seguir para hallarla. Primero Domenico Scarlatti, que pasó más de treinta años en la Península, al incorporar curiosamente a sus sonatas las armonías inauditas que se desprenden del "toque jondo" de los guitarristas populares y, más tarde, Claudio Debussy, que estuvo en España una sola vez para asistir a una corrida de toros en San Sebastián, al descubrir milagrosamente la armonía natural de la música andaluza.

Desde cualquier punto de vista que se enfoque el estudio de la música contemporánea hispánica, es preciso convenir en que el renacimiento, iniciado por Felipe Pedrell a fines del pasado siglo, se ha cumplido por entero. La música española ha recobrado hoy, gracias a De Falla, el sentido histórico, que, según palabras de T. S. Eliot "involucra una percepción no sólo del pasado, sino también del presente". Si Albéniz y Granados se expresaron con acento español inconfundible en el piano —y el acento es casi imposible de adquirir por un extraño—, De Falla exprésase en la orquesta con idéntica autenticidad. Es una orquesta perfecta que canta en español. Es la verdadera voz de España que nos llega de tiempos inmemoriales.



Chávez y Halffter durante la gira de la OSN en Guanajuato, 1946.

“La música, dice De Falla, es el medio que Dios me ha dado para hacerme útil a mis semejantes.” Y, en efecto, su música es de una rara utilidad. Cada página de sus partituras contiene más de una lección. Para los compositores españoles, aquella utilidad general adquiere valores muy particulares. El afán de concretar y la depuración de los elementos puestos en juego, que en todo momento acusa la música del maestro gaditano, constituyen rasgos característicos del gran arte hispánico. Y por encima de todo, el mérito singular de la obra de De Falla estriba en haber liquidado todas las posibilidades artísticas del pintoresquismo andaluz y haber creado un idioma musical netamente español, refinado, austero y apegado a la tierra, en el cual sin duda las generaciones venideras de compositores españoles encontrarán un medio de expresión nacional.

Aunque Adolfo Salazar ha estudiado minuciosamente la obra del autor de *El amor brujo* en trabajos derramados en volú-

menes y revistas, lo cierto es que el más ilustre músico español no contaba aún con un libro crítico. El hecho parece inverosímil. A remediar, pues, esta laguna tiende el documentado estudio del musicólogo francés Roland-Manuel, amigo y discípulo de De Falla, traducido, con esmero y pulcritud, por Vicente Salas Viu para la Editorial Losada de Buenos Aires. En prosa fluída, de grata lectura, Roland-Manuel analiza inteligentemente la producción de De Falla. Desde los primeros intentos de composición hasta las obras maestras que le han valido reputación internacional. El libro de Roland-Manuel, aparte de otros méritos, tiene el muy señalado de comentar opiniones diversas sobre personas y cosas tomadas directamente de labios del propio De Falla. De esta manera, pónese de manifiesto tanto la concepción del arte y de la vida que sustentaba De Falla como su recia contextura moral. La presente edición española aparece enriquecida por un interesante epílogo, escrito por el traductor, en el que se determina la influencia que la música de De Falla ha ejercido sobre las figuras de la nueva generación de compositores españoles. Con agudeza de criterio, desmenuza, además, la obra de los restantes compositores españoles de nuestros días, situando la contribución de todos y cada uno de ellos en el lugar correspondiente y entra en consideraciones acerca del posible futuro de la música hispánica. En suma: un excelente libro y una excelente traducción.

PALABRAS PRONUNCIADAS POR RODOLFO HALFFTER

Los días 6 y 13 de febrero de 1980,
en la Fundación Juan March, de Madrid

I

Por iniciativa de mi distinguido amigo, don Andrés Ambrós, la Fundación Juan March, que goza de prestigio y ascendiente innegable en los medios artísticos-intelectuales españoles más exigentes, me ha conferido el altísimo honor de ofrecer al público melómano madrileño estos dos conciertos con obras mías, con motivo de que este año cumpliré ochenta años de edad.

Estos dos conciertos monográficos permitirán a los oyentes aquí reunidos enjuiciar un aspecto de mi producción total: el aspecto relacionado con mi contribución a la literatura pianística. A ella, precisamente, ha dedicado el ilustre musicólogo don Antonio Iglesias un extenso volumen en el que, con detenimiento, minuciosidad y autoridad técnica, analiza todas y cada una de mis obras. Aprovecho la presente ocasión para agradecer públicamente a don Antonio Iglesias este trabajo que, con verdadero cariño, ha realizado en beneficio de la mayor difusión y cabal comprensión de mi música.

En 1922 se tocó por primera vez, en una asociación privada, una obra mía, junto a otra composición de mi hermano Ernesto.

El y yo ingresamos, pocos años después, en un grupo de compositores que, reunidos en Madrid, irrumpimos abiertamente, allá por el año 1927, con alegría y esperanza, en la vida musical. Adoptamos un ideario estético y formulamos un plan de acción muy ambicioso: dar continuidad a la renovación de la música española, renovación presentada por las obras de Albéniz, Gra-

nados y De Falla. Por supuesto, una continuidad que fuera digna del preeminente nivel de estimación nacional e internacional que había alcanzado la producción de estos tres grandes maestros.

En el terreno de la técnica, nuestro punto de partida fue la audaz y asombrosa armonía descubierta por De Falla, en la que las latentes resonancias de las notas de los acordes se hacen explícitas y audibles. Este descubrimiento de De Falla constituía, para nosotros, uno de los logros más trascendentes de la música europea de la primera mitad de nuestro siglo.

En la concreción de nuestro ideario estético influyó la corriente de limpio aire fresco que nos llegaba desde el Sena y que nos traía el testimonio de la existencia, plena de augurios optimistas, de un nuevo espíritu antirromántico, presente en la música de De Falla y descrita por Jean Cocteau en *El gallo y el arlequín*. Este opúsculo, cargado de agudas observaciones, se convirtió en nuestro libro de horas.

El nuevo espíritu aludido exigía el restablecimiento de normas de orden y equilibrio propias del clasicismo dieciochesco y olvidadas durante el siglo XIX. La música fue liberada de la obligación de servir de vehículo para la expresión de sentimientos.

Así nació el concepto de música pura, de poesía pura, de arte puro. Al respecto, Paul Valery dice: "La poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber sido eliminado todo lo que no es poesía."

Y así nacieron los movimientos neoclasicistas basados en los famosos retornos: de Stravinski a Pergolese; de De Falla a Scarlatti.

De De Falla y de Scarlatti aprendimos muchas cosas útiles. Verbigracia: a expresarnos con claridad y concisión; a evitar la divagación y la hipertrofia del discurso musical.

En 1929 pasé una breve temporada en Granada. Tuve el privilegio de frecuentar el carmen de Antequeruela Alta, en donde residía De Falla. Con paciencia y evidente deseo de serme útil, don Manuel examinó mis primeros trabajos. Me dio consejos muy valiosos, que nunca he olvidado.

Los Compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27 —formada por Bacarisse, Bautista, Rosa García Ascot, Mantecón, Pittaluga, Remacha, mi hermano Ernesto y yo— aspirábamos a escribir una música pura, objetiva, purgada en primer lugar del folklore de pandereta. Nos entusiasmaba, empero, el auténtico folklore musical, ese valioso y escogido legado transmitido por la tradición. Descubrimos la importancia que posee como elemento fertilizador. Para nosotros el canto popular adquirió el valor de un ente abstracto, cuya riqueza rítmico-armónico-melódica nos suministró la materia prima para elaborar nuestras composiciones. Estábamos convencidos de la vigencia de esta gran frase de Unamuno, que cito de memoria: "Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo nacional, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno."

Repito: aspirábamos a escribir una música pura. Tal concepción purista lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, básicamente, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal.

La música, pensábamos, carece, pues, de contenido ajeno a su propia sustancia rítmica, melódica, armónica, tímbrica... La música es, en sí misma, un fin. Hicimos nuestra la aseveración de Stravinski de que el fenómeno musical nos es dado con la finalidad de establecer un orden entre el hombre y el tiempo; y esto exige una construcción. Alcanzado el orden y realizada la construcción, todo está hecho. Es inútil pedir más.

De manera sucinta he expuesto el repertorio de las principales ideas que integraban el credo estético del Grupo de Madrid de compositores de la Generación del 27. Fruto de dicho credo es un conjunto de obras representativas de una etapa de la música española: la *Sinfonietta*, de mi hermano Ernesto; el ballet *Juerga* de Julián Bautista; los cuartetos de Fernando Remacha; el ballet *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga; *Heraldos* de Salvador Bacarisse; la *Suite* de Rosa García Ascot y mi ballet *Don Lindo de Almería...*

Me resta añadir: en lo que a mí se refiere —no importa los materiales sonoros que haya utilizado en las diferentes etapas de mi carrera, ni las mutaciones que haya sufrido mi lenguaje musical— lo cierto es que jamás me he apartado, en lo esencial, del credo estético neoclasicista.

Por esta razón, mi evolución, yo así lo considero, presenta una evidente cohesión interna. Al correr de los años, y gracias a la generosa hospitalidad que me ha ofrecido México, me he esforzado por poner mi obra al día, pero manteniendo absoluta fidelidad a un estilo derivado de los principios estéticos antes enunciados, incluso cuando, a partir del año 1953, incorporo a mi lenguaje ciertos elementos propios de la vanguardia internacional, derivados del serialismo, mi música continúa, en su entraña, ligada a la gran corriente renovadora de la música española, iniciada por Felipe Pedrell.

Constituiría para mí un motivo de gran satisfacción si los oyentes aquí reunidos —después de escuchar por un lado obras tonales como son las *Once bagatelas* y el *Homenaje a Antonio Machado*, y por el otro lado obras dodecafónicas como las *Tres hojas de álbum*, *Laberinto* y la *Tercera sonata*— aceptarían que son obras que, aunque de resultado sonoro aparentemente contradictorio, fueron escritas todas ellas por la mano del mismo compositor y con idénticas intenciones estéticas.

Me complacería, además, si aceptaran que dichas obras representan una síntesis de la música española y las corrientes avanzadas de la música contemporánea.

Para terminar; es justo recordar que Roberto Gerhard, el importante compositor catalán de mi generación, también intentó, como yo, desarrollar una línea compositiva que fundiera la herencia de De Falla con el dodecafonismo.

Muchas gracias.

Muchas gracias, asimismo, al gran compositor Tomás Marco, querido amigo mío, por las amables palabras que me ha dedicado, y a Perfecto García Chornet, el excelente pianista que se ha

echado encima con entusiasmo la ingente tarea de estudiar e interpretar mi obra casi completa de piano.

II

En la charla del pasado miércoles hice una breve y sumaria exposición de lo más substancial del ideario estético del grupo madrileño de compositores de la Generación del 27, grupo del que yo formaba parte. Todos nuestros anhelos y propósitos se derrumbaron en 1936. La guerra civil española dispersó a nuestro grupo.

Terminada la contienda fratricida, la mayoría de nosotros partió hacia el exilio. Del grupo catalán de nuestra generación, el destacado compositor Roberto Gerhard abandonó también España y fijó su residencia en Inglaterra. Yo tuve la suerte de poder instalarme en México...

En este país yo nunca me he sentido un desterrado, sino un transterrado. Esto mismo solía decir de sí mismo —él fue quien inventó la palabra— el filósofo español José Gaos.

Con el empleo del vocablo transterrado, Gaos quería dar a entender, y es éste asimismo el significado que yo doy al término, que el cambio de lugar de residencia, de España a México, no logró despertar en él la impresión de haber sido desterrado, sino la de haber sido trasladado de una a otra parcela del extenso territorio hispano-mexicano, imaginario y real a la vez. Porque la verdad es que, en efecto, ningún español en México, ni ningún mexicano en España, podrán sentirse desterrados. Nos unen muchas cosas. En primer lugar, el idioma común. El pueblo mexicano de hoy piensa y se expresa en español, pero, a la par, junto a la herencia española, late en él lo que determina su peculiar idiosincrasia, el maravilloso legado de las culturas indígenas, refinadas y complejas.

En México, pues, en 1953, di el paso de penetrar, resueltamente, en el mundo de la atonalidad. Mi presencia en dicho



Rodolfo Halffter (Colección de timbres). México, 1960.

mundo se acusa, de manera inequívoca, en mi obra *Tres hojas de álbum*, interpretada en el primero de estos dos conciertos monográficos organizados por la Fundación Juan March.

En mis ensayos compositivos primerizos se advierte ya un interés por la vaguedad tonal; pero el paso decisivo de abandonar la tonalidad para introducirme de lleno en la atonalidad lo doy, exactamente, en las *Tres hojas de álbum* y en las *Tres piezas para orquesta de cuerda*, compuestas poco tiempo después.

Mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución. Se inició en el momento en que llegué al convencimiento de que la "multiplicación" de la tonalidad, esto es: la politonalidad, me conducía a un callejón sin salida. La politonalidad es el andamiaje que sostiene mi ballet *Don Lindo de Almería* y, parcialmente, a las *Once bagatelas*, ejecutadas en el concierto del pasado miércoles, o a ciertos pasajes de mis sonatas primera y segunda que van ustedes a escuchar enseguida.

Mi música dodecafónica y mi música politonal son, en lo referente a su contenido estético, muy semejantes. A pesar de los cambios de lenguaje, la vena es siempre la misma, sin que llegue, creo yo, a ser destruida, sino fortalecida por la diversidad de los medios expresivos puestos en juego.

La adopción de los métodos dodecafónicos —la serialización del parámetro altura— me ha servido para reedificar y actualizar mi lenguaje y para encontrar la salida del callejón.

Practicada con libertad y sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis obras tonales: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo, una textura transparente y una extremada condensación de la materia sonora; rasgos todos ellos característicos de la música de De Falla y de sus seguidores.

Insisto para aclarar: mi adscripción al dodecafonismo fue el fruto del convencimiento al que llegué de que la creciente complejidad de las estructuras armónicas politonales tendía a borrar

en la conciencia del oyente la percepción de las funciones tonales inherentes a dichas estructuras, y de que, por lo tanto, era necesario encontrar nuevos principios rectores que fueran capaces de ordenar el discurso sonoro con claridad y coherencia.

La complejidad de las estructuras armónicas politonales a que acabo de referirme, pueden observarse tanto en el *Concierto para clave*, de De Falla, como en mi ballet *Don Lindo de Almería*.

Si De Falla viviera y escuchara mis obras dodecafónicas, seguro estoy de que se escandalizaría y de que me reprocharía mi decisión de transitar por caminos que él consideraba siniestros, porque conducían a "la selva oscura del cromatismo". De Falla, que creía en la ley eterna de la tonalidad, se hubiera negado a admitir que era un hecho cierto el derrumbamiento de la tonalidad.

Yo hubiera tratado de aclararle que mi adscripción al dodecafonismo no representaba un cambio substancial de posición estética ni de ideología musical.

Por otra parte, yo hubiera intentado convencer a don Manuel de que, al seguir otro tipo de consejos suyos, continuaba siendo uno de sus más fieles discípulos. En efecto, el maestro nos había puesto en guardia contra el nacionalismo estrecho y contra el empleo de fórmulas reconocidas de utilidad pública, y nos había informado de que sentía auténtica atracción por todo lo que representa una renovación de los medios de expresión.

En mi charla del pasado miércoles, afirmé que la concepción purista de la música lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, básicamente, un objeto sonoro cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Al hacer tal aseveración, no me refería, claro está, a la estructura formal entendida como el hábil manejo de un catálogo de posibilidades estereotipadas —forma *sonata*, forma *rondó*, forma *lied*, etc.— sino como la creación de una forma específica, construida, ex novo, para cada composición.

La erección de nuevas estructuras formales se echa de ver en

ciertas de mis obras seriales, concretamente en aquellas escritas para piano. Por ejemplo: *Laberinto*, obra ejecutada en el primero de estos dos conciertos, y las piezas *Homenaje a Rubinstein* y *Facetas*, que figuran incluídas en el programa del concierto de hoy, presentan la peculiaridad de ser atemáticas. Su estructura formal se basa en el desarrollo progresivo y encadenado de ciertas células motívicas que no llegan nunca a integrar un verdadero tema. Así, la célula inicial ya muestra algunas variantes en su segunda presentación, variantes que dan lugar al surgimiento de una nueva célula, y así sucesivamente... O también, cada célula musical —o mejor aún cada imagen sonora— se repite dos veces, tanto para afirmarla en la conciencia del oyente como para asegurarle un mínimo de regularidad, una especie de pulsación básica. Sin embargo, como cada doble imagen sonora, que jamás llega a constituirse en un verdadero tema que desplace en importancia a las demás imágenes, tiene una duración diferente tanto de la que le precede como de la que le sigue, la pulsación general de la obra misma se vuelve acentuadamente irregular.

En mi composición *Música para dos pianos*, las imágenes sonoras expuestas por uno de los instrumentos son reflejadas por el otro, en forma inmediata o simultánea o en estrecho, de modo similar al efecto visual que se obtendría con un espejo colocado en distintas posiciones respecto al objeto reflejado. La sucesión de imágenes, con sus correspondientes reflexiones establecen el orden formal.

Existe un paralelo subterráneo entre este proceso de manejo de las células o imágenes musicales y visuales y el siguiente poema de Octavio Paz.

*Ni allá ni aquí: por esa linde
de duda, transitada
sólo por espejeos y vislumbres,
donde el lenguaje se desdice,
voy al encuentro de mí mismo.*

A continuación, voy a referirme especialmente a las obras *Laberinto* y *Secuencia*, composición ésta con que termina el concierto de hoy, en las que es fácil advertir que uno de los principales motores que impulsan mi actividad creadora es el espíritu del juego. "La cultura no comienza como juego ni se origina del juego, según Huizinga, sino que es, más bien, juego. El fundamento de la cultura se nos ofrece ya en el juego, que es más viejo que toda cultura."

En mi obra *Laberinto*, la disposición estructural lúdica me obliga a terminar cada uno de los cuatro intentos de acertar con la salida, con la nota fa. Cada uno de los cuatro intentos pretende rehuir este final, inevitable como un destino, para caer, por último, en él. En mi obra *Secuencia*, ese título designa una sucesión, un sentido ordinal de juegos: pre-ludio, inter-ludio y post-ludio. Estas tres partes están emparentadas entre sí no sólo a nivel de la serie dodecafónica empleada sino también conceptualmente, ya que, como es sabido, el verbo latino *ludere* significa jugar.

He abusado en demasía de la benévola atención de ustedes. Voy, pues, a terminar. Es posible que piensen los jóvenes que me han escuchado que cuanto he argumentado y va a hacer oír García Chornet pertenece al pasado.

Mi persona y mis circunstancias hay que inscribirlas, desde luego, dentro de una época pretérita; dentro de un capítulo de la historia de la música, que registra logros sorprendentes: *Pélleas y Melisande*, de Debussy; *La consagración de la primavera*, de Stravinsky; *Pierrot lunaire*, de Schönberg; los seis cuartetos de Bartók; el *Concierto para clave*, de Manuel De Falla; *Dafnis y Cloe*, de Ravel, etc. Este capítulo se cierra con el exabrupto lanzado por Pierre Boulez, anunciador de una nueva aurora musical. "¡Schönberg ha muerto!"

Con la música electrónica, la concreta, la puntillista, la espacial, la abierta, la gráfica, la aleatoria, etc., se inicia alrededor de 1950, en España, en México y en el resto del mundo, el capítulo

postweberniano. Por los géneros musicales aludidos, hoy juzgados de vanguardia, siento un vivo interés. Estimo que los músicos de mi generación deben apoyar sin reservas a los compositores, más o menos jóvenes, que los cultivan y que realizan, en un legítimo afán experimentador, titánico esfuerzo de ingenio y de destreza técnica.

Se ha repetido a menudo que mi obra representa una especie de puente que une la música de los compositores españoles de la Generación del 27 con la de los compositores de la Generación del 51. No sé si esto es exacto, pero si lo fuera me sentiría plenamente satisfecho. Y pido perdón a ustedes por lo que esta afirmación puede contener de vanidad.

Muchas gracias por su atención.

EL MAESTRO RAFAEL J. TELLO

El maestro Tello ha muerto. Con él desaparece uno de los últimos representantes del grupo de compositores mexicanos que, con Gustavo E. Campa y Ricardo Castro a la cabeza, tuvo siempre los ojos puestos en Europa. Con el maestro Tello se extingue pues, toda una época: la de la imitación al pie de la letra de modelos musicales ajenos, de patrones importados. Si bien es cierto que el grupo aludido se caracterizó por la seriedad de las realizaciones y el deseo de elevar el nivel artístico de la música nacional, mediante la adopción de aquellos procedimientos, franceses y alemanes, que desplazaron del arte europeo la hegemonía italiana, no es menos cierto, asimismo, que no fue capaz de crear, precisamente, por su tendencia extranjera, un tipo de arte que ostentara un acento propio y un sabor mexicano auténtico. Este logro lo alcanzaron más tarde, entre otros, Ponce, Revueltas y Chávez. También los compositores de la última promoción que han seguido las orientaciones "nacionalistas" marcadas por estos tres últimos maestros.

Los componentes del grupo de compositores a que el maestro Tello perteneció consideraron que inspirarse en motivos populares vernáculos era desligarse de la tradición, de la gran corriente musical, que, en definitiva, es únicamente la europea. La sustitución de las severas disciplinas de la cultura occidental por el culto a un folklore "primitivo" equivalía, poco más o menos, a "colocar un teponaztli en lugar de un clavicordio". No debe pues extrañarnos que, pensando así, el maestro Tello en una ópera de asunto tan mexicano como la titulada *Nicolás Bravo* hiciera

expresarse a sus personajes cantando melodías y arias afrancesadas. Semejante paradoja se explica por la profunda admiración que el maestro Tello sentía por Massenet.

Con todo, el maestro Tello y su grupo cumplió una alta misión histórica. Consistió ésta en emancipar a la música mexicana del lastre de la tradición "salonesca", tan en boga durante la segunda mitad del pasado siglo, y en proporcionar a los músicos mexicanos unas sólidas bases técnicas. En efecto, el maestro Tello fue, antes que otras cosas, un educador. Con su bondad proverbial y su abnegación ejemplar dedicó gran parte de su vida a la enseñanza, debiéndosele considerar en justicia como maestro de varias generaciones de músicos.

El maestro Tello había nacido en México en 1872, algunos años después que Campa y Castro. Bajo la dirección de éste y de Carlos J. Meneses hizo su carrera profesional después que su madre, la señora Julia Rosas de Tello, le inició en el estudio de la música. A los trece años dio su primer recital de piano. En 1896, a la edad de veinticuatro años, ingresó al cuerpo docente del Conservatorio Nacional. Se hizo entonces cargo de la cátedra de pedagogía que Ricardo Castro había dejado vacante al partir para Europa. Más tarde fue profesor de composición, director de clases de piano, subdirector y, por último, director de plantel. En 1921 fundó el Conservatorio Libre, del cual fue director hasta 1930.

Además de la enseñanza, sus actividades han abarcado la composición, la crítica musical en diversos periódicos y las actuaciones como concertista de piano. Tello comenzó a componer a los diecinueve años y desde muy joven se interesó particularmente por los problemas inherentes a la ópera. Compuso, a lo largo de su vida, cuatro obras de este género. La primera, *Ju-none*, no ha sido representada. De ella sólo se ha publicado una balada, conocida como La Mandrágora. Luego siguieron *Nicolás Bravo*, con libreto de don Ignacio Mariscal, que se ha representado una docena de veces desde su estreno en 1910, *Dos amores*,

estrenada en 1916, y *El oidor*, basada en un episodio histórico y terminada en 1942.

En la lista de obras de Tello figuran, junto a las citadas óperas, diversas piezas para piano y para canto y piano, once cuartetos, un sexteto para piano e instrumentos de aliento, un buen número de composiciones religiosas, la *Sonata trágica*, para violín y orquesta de cámara, el *Tríptico mexicano* para orquesta, premiado por la Universidad Nacional en 1939, *Patria heroica*, poema sinfónico de la revolución, premiado en un concurso convocado por el diario "El Universal", la obra titulada *Album de viaje* para orquesta pequeña y la *Fantasia para dos pianos y orquesta*.

Según mis noticias, el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública prepara un concierto dedicado a la memoria del maestro Tello. Nada más justo. Es de esperar que en esta ocasión el Coro de Madrigalistas cante la *Pequeña misa fúnebre*, que es sin duda una de las mejores producciones del maestro Tello.

El Universal Gráfico, 23 de diciembre de 1946.



Rodolfo Halffter con Miguel Querol.

MIGUEL GARCIA MORA, PIANISTA EJEMPLAR

Miguel García Mora es un pianista ejemplar. La ejemplaridad de su conducta artística reside en su recia voluntad de renuncia al éxito fácil y, lo que es más significativo, al afán de lucro: móvil este último que, a más de un artista consagrado, ha inducido a la desviación del camino recto.

A Miguel García Mora le halaga, como es natural, el aplauso público; pero exige siempre —se lo pide a sí mismo— que aquél represente el justo premio a una labor limpia, exenta de claudicaciones, de la que puede enorgullecerse legítimamente.

La satisfacción íntima del deber cumplido es, para un intérprete auténtico, el mayor beneficio que puede proporcionarle un concierto. Dicho deber consiste en poner, sin propósitos de exhibicionista, la técnica y la sensibilidad al servicio de la música.

Miguel García Mora conoce esta verdad; por eso sus recitales son, en todo momento, modelos de seriedad y de honradez artísticas.

No creo que exista otro pianista mexicano que, con parecida inquina a la que siente García Mora, desprecie el “hueso” fácil de “roer”. “Huesear” es un verbo que, en la jerga profesional, denota el hecho de aceptar cualquier trabajo de ínfima categoría a cambio de emolumentos jugosos. En nuestros días el auge del cine, del radio y del cabaret, ha convertido la profesión de músico —se entiende, del poco escrupuloso— en ejercicio sobremanera lucrativo. Más de lo que se supone generalmente. Por cierto, el deseo desmedido de oro está a punto de destruir una institución

nacional. Me refiero a la Orquesta Sinfónica de México. Mas esto es harina de otro costal.

Dedicarse al arte por el arte —como lo hace Miguel García Mora— es un acto heroico en cualquier lugar del planeta. En nuestro medio —donde no se prodigan las ocasiones de actuar para los artistas nacionales, por motivos que pienso analizar otro día—, tal heroicidad adquiere caracteres legendarios.

Así lo ha comprendido, desde hace algunos años, el Departamento de Música de la Secretaría de Educación Pública. Concretamente: desde que Luis Sandi se encargó de regentearlo.

Con objeto de remediar el mal apuntado y estimular la formación de concertistas nacionales, dicho departamento extendió diversos nombramientos a favor de artistas jóvenes que por primera vez en la historia de México, reciben un sueldo —modesto si se quiere— para dedicarse prácticamente a estudiar; que su obligación consiste en ofrecer una serie anual de conciertos en las escuelas oficiales.

El Instituto Nacional de Bellas Artes considera de la mayor importancia la prosecución de esa labor, ampliando su radio de acción. Ahora se trata de patrocinar a los solistas más distinguidos de la presente generación, presentándolos en el Teatro de Bellas Artes.

Miguel García Mora fue designado para romper el fuego con dos magníficos recitales. Justa recompensa a los méritos artísticos y a la talla moral de este pianista ejemplar. Y, como esperábamos sus admiradores, su actuación fue, por todos conceptos, notable. Con clara dirección, bello sonido y técnica prodigiosa supo encontrar el estilo de interpretación adecuado para cada obra.

Me convenció plenamente su manera, vigorosa y precisa, de decir la música romántica que figuraba en los programas. Las obras de Schumann y Chopin son ciertamente expresivas; pero de ahí a tocarlas como se suele, derramando almíbar con los “cantábiles” y cursilería en los “rubatos”, media un abismo.

La música romántica es apasionada porque se propone tradu-

cir en sonidos la pasión de sus autores. Mas el vocablo pasión no es sinónimo de blandura, de amaneramiento rebuscado ni de afectación exagerada.

Chopin, por ejemplo, no es preciso interpretarlo con los ojos cerrados ni con aspavientos desmesurados. Su música genial, llena de hallazgos sorprendentes, vale por sí misma. Entonces, ¿por qué esa pretensión desmedida? Por otra parte: siempre varonil, nunca afeminado.

Como tiene por costumbre, García Mora incluyó en sus programas una buena porción de música clásica (Cimarosa, Couperin, Bach y Mozart) y contemporánea (Debussy, Albéniz, Poulenc, Villalobos y Chávez), las cuales, en sus manos, suenan deliciosamente.

Esta notable actitud —la de tocar música nueva—, que acusa su amor por la música, no satisface, a veces, al sector retrógrado de nuestro público, Mas, como decía antes, García Mora desdeña el éxito fácil. El sabe lo que quiere y cómo lograrlo.

A los nutridos aplausos del auditorio uno mis felicitaciones más sinceras, puesto que en estas jornadas García Mora se ha situado a la altura de los más grandes artistas del teclado.



El Universal Gráfico, 10 de marzo de 1947.

Rodolfo Halffter con el tenor D'Stefano, 1979.

CRONICA DEL TRASLADADO

Discurso de Ingreso a la Academia de Artes

Soy el primer artista nombrado académico de número y vitalicio por los miembros fundadores de la Academia de Artes. Tal nombramiento constituiría una altísima distinción para quien quiera que ejercite una de las bellas artes o su crítica.

En mi caso, el valor de esa distinción se acrecienta sobremedida por el hecho de no ser mexicano por nacimiento. Mi designación para ocupar el puesto que, en el día de su muerte, dejó vacante mi querido compañero Ignacio Fernández Esperón, "Tata Nacho", desmiente la especie, tan injustamente difundida, de que en México se practica un arrebatado chauvinismo. La verdad es que en pocos países del mundo, el extranjero encuentra tan fácil y rápido acomodado como en México. Me refiero, claro está, a aquél que se instala en el suelo mexicano con el propósito de dar y no con el avariento y exclusivo de recibir.

Lo confieso: a pesar de mi apellido alemán soy, por las características que marcan mi silueta espiritual, un español de pura cepa.

Desde que salí de España y me asilé en México, al finalizar la guerra civil española, hasta el presente momento en que ingreso oficialmente en la Academia de Artes, acontecimiento éste de gran importancia en mi vida, nunca me he sentido un desterrado; sino un *transterrado*. Esto mismo solía decir de sí mismo —él fue quien inventó la palabra— el ilustre filósofo José Gaos, español como yo y amigo leal desde nuestra lejana adolescencia. Su reciente fallecimiento produjo enorme consternación, tanto en el medio universitario como en quienes tuvimos el privilegio de tratarle.

Con el empleo del vocablo transterrado, Gaos quería dar a entender, y es éste asimismo el significado que yo doy al término, que el cambio obligado de lugar de residencia, de España a México, no logró despertar en él la impresión de haber sido desterrado, sino la de haber sido *trasladado* de una a otra parcela en el extenso territorio hispanomexicano, imaginario y real a la vez. Porque lo cierto es que, en efecto, ningún español en México, ni ningún mexicano en España, podrán sentirse desterrados. Lo impide el estrecho parentesco que nos une. Hablamos, además, el mismo idioma; y un idioma no es sólo un conjunto de palabras, consideradas éstas como meros sonidos articulados. No.



Rodolfo Halffter, Enrique del Moral y Blas Galindo, ceremonia de ingreso de Halffter a la Academia de Artes. México, 1976.

Un idioma es, en esencia, un vehículo de comunicación mediante el que se configura, gracias al contenido semántico de las palabras, una manera determinada de pensar y de sentir. Se piensa y se siente en español, en inglés, o en alemán, que no es lo mismo. En suma, un idioma es la manifestación de un estilo definido de vida, establecido por el poder creador de la palabra, a la que Ortega y Gasset califica como "un poco de aire estremecido que, desde la madrugada confusa del Génesis, tiene poder de creación".

El pueblo mexicano piensa y siente hoy en español; pero, a la par, junto a la herencia española, late en él, lo que determina su peculiar idiosincrasia, el imponente y maravilloso legado de las culturas indígenas, refinadas y complejas.

La paloma azul

La noche para mí memorable, del martes 9 de enero de 1940, *Don Lindo de Almería*, caballero del olvido y del recuerdo, bajó de su cielo andaluz al escenario del Teatro Fábregas, de la ciudad de México. Y en esa noche, por consiguiente, se inicia mi incorporación a la vida musical mexicana.

El escritor José Bergamín, autor del guión del ballet *Don Lindo de Almería*, y yo, compositor de la música, pocas semanas después de nuestra llegada a México, conocimos incidentalmente a la bailarina norteamericana Ana Sokolov, discípula de Marta Graham, que había formado un grupo de danza con muchachas y muchachos procedentes de la Escuela Nacional de Danza. Pronto surgió en nosotros tres la idea de crear una coreografía para representar *Don Lindo de Almería*, mi última partitura escrita en España y estrenada en París, en forma de *suite*, en marzo de 1936.

Se hicieron los ensayos necesarios, pero como no disponíamos de recursos económicos, aceptamos el ofrecimiento de ayuda que nos brindó el veterano actor cómico español Antonio Palacios,

quien dirigía una temporada de zarzuela en el Teatro Fábregas, para que debutara, tras de la representación de *La del manojo de rosas*, el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, denominación ésta que adoptó el grupo fundado y animado por Ana Sokolov. Más que una función, fue un fin de fiesta la primera representación de *Don Lindo de Almería*. Acertada y ágil, la coreografía de Ana Sokolov. Finos y logrados, el decorado y el vestuario de Antonio Ruiz, persona de suaves modales y hablar *quedito*, pintor de delicada paleta y agudo sentido del humor.

Con decidido propósito anti-colorista, anti-costumbrista, trazamos Bergamín y yo el ballet-mojiganga, *Don Lindo de Almería*. La orquestación, *en blanco y negro*, realizada únicamente para instrumentos de cuerda, con ligerísimo apoyo de algunos instrumentos de percusión, tiende a subrayar tal designio. Llamamos a nuestra obra *cromoterapia costumbrista*. Creímos haber descubierto la adecuada fórmula terapéutica para el tratamiento de ese colorismo localista y sainetero andaluz, que es una degeneración del casticismo. Nuestra pretensión de abstraer y aquilatar la verdadera naturaleza de lo popular, de desintegrar el cromo, la exageramos hasta el extremo de presentar un juego, aparentemente incongruente, de simples referencias a figuras, gestos, hábitos y despojos de cantares. Reducidos a jeroglíficos, en rápida sucesión de escenas, desfilan muchos personajes del cotidiano acontecer andaluz de comienzos del presente siglo: la beata, como el zopilote, de luto perenne; la mocita de talle de nardo, con un clavel siempre prendido en el cabello; la inevitable pareja de la guardia civil; los tres curas de la buena suerte; el intercesor San Antonio, que suele apiadarse de las jovencitas sin novio; el torerillo que, según la copla, aparece bordado en los pañuelos, rodeado, como el famoso matador Reverte, por cuatro picadores; las mulatas con sus vistosas batas de volantes; la cacatúa, heredera del imperio ultramarino hispánico, diluído éste en ritmos de guajira y habanera, en melodías teñidas de languidez y melancolía o llenas de coquetería y voluptuosidad. Y, por último, el

protagonista: Don Lindo, viejo y noble caballero, enjuto y de tez aceitunada. Se presenta en escena, caído del cielo y enviado por San Antonio, para casarse con la mocita. Para luego *descasarse* de ella, cuando el torerillo surge en el ruedo pasional de la esposa casquivana. Con el corazón hecho añicos, Don Lindo, para quien vivir es necesidad de olvidar, regresa a los cielos, lugar apropiado para resucitar en el recuerdo, sobre el cerdito que cabalga, atravesado éste por el fatal estoque del torero, y que le trae a la memoria su San Andrés hogareño. "Por San Andrés, reza el refrán, quien no mata a un cochino, mata a su mujer."

Acabo de referir las incidencias relacionadas con el estreno en México, del ballet *Don Lindo de Almería* y de explicar, quizá con excesiva minuciosidad, las intenciones que a Bergamín y a mí nos llevaron a escribirlo. Con objeto de completar el cuadro informativo, me resta añadir que movidos por la legítima curiosidad de enterarse qué tipo de música escribía yo, el español recién llegado, asistieron al debut del grupo de danza de Ana Sokolov, los compositores mexicanos más destacados: Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Blas Galindo. "La curiosidad fue unánime, escribió un cronista, tanto que la zarzuela *La del manojo de rosas*, que precedió a aquel insólito estreno, se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas." "Con esa estupenda semilla, dijo otro cronista, se podrían lograr frutos magníficos." Y el fruto, que no se hizo esperar, fue la fundación de una asociación de carácter privado, cuyo patronato se encargó de reunir los fondos necesarios para presentar, de nuevo, a Ana Sokolov al frente de una verdadera compañía de ballet, a la cual se bautizó con el sugestivo nombre de *La paloma azul*, tomado del título que ostentaba, en colores chillones, el rótulo colocado sobre la entrada de una pulquería, sita en un barrio popular capitalino. A ese nombre se le agregó después el poético lema, extraído de un texto de Lope de Vega, "las artes hice mágicas volando".

Fui ascendido a director artístico de la compañía, y en el



Rodolfo Halffter y Salvador de Madariaga, Santiago de Compostela, 1976.

otoño de 1940 *La paloma azul* ofreció, en el Teatro de Bellas Artes, su primera y única temporada. En los programas se incluyeron, entre otros, ballets con partituras de Carlos Chávez, *Antígona*; Blas Galindo, *Entre sombras anda el fuego*; y Silvestre Revueltas, *El renacuajo paseador*. Dato patético: la misma noche del estreno, 4 de octubre, mientras *El renacuajo paseador* triunfaba en el escenario de Bellas Artes, moría Silvestre Revueltas, víctima de una aguda afección pulmonar.

Aparte de los compositores citados, fueron activos colaboradores de *La paloma azul*, escritores, pintores y escultores de reconocida solvencia, como Celestino Gorostiza, Armando de María y Campos, Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Ruiz, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Mérida y Federico Canessi. El arquitecto Carlos Obregón Santacilia proyectó un impresionante decorado para el ballet de Carlos Chávez.

Disensiones internas motivaron la disolución del patronato de *La paloma azul*. La compañía se dispersó. Ana Sokolov regresó cabizbaja y cariacontecida a Nueva York. Pero, dicho sea en honor de la verdad, la historia de la danza moderna en México se inicia con el mágico vuelo de *La paloma azul*.

Revueltas a pecho descubierto

Antes de mi llegada a México, de los compositores mexicanos que concurren al estreno de *Don Lindo de Almería*, sólo conocía —me refiero a la persona, no a la obra— a Silvestre Revueltas. En Valencia, en 1937, estreché por primera vez su mano afectuosa y viril. Revueltas, un hombre grueso y locuaz, de cara amable y mirada bonachona, siempre con el pecho descubierto, formaba parte de la Delegación de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), que visitaba los frentes de guerra de la España en llamas.

Silvestre y yo simpatizamos de inmediato. Me conmovieron profundamente su recia personalidad, su condición humana, así



Santiago de Compostela, Granada. Al centro Rodolfo Halffter y Miguel Querol, abajo Antonio Iglesias.

como la extraordinaria fluidez melódica de las composiciones suyas, que me mostró y que juntos leímos a cuatro manos, con la ayuda de un piano desvencijado. En ellas advertí, en seguida, el pulso firme de un músico nato. Más tarde, ya en México, y en contacto estrecho con su obra, pude apreciar por entero la espontaneidad y la imaginación que acusa el arte singular de Revueltas, vinculado íntimamente al sentir particular del pescador de Alvarado; del nativo de la isla de Janitzio, que en el día de difuntos celebra, en curiosa fiesta nocturna iluminada por el resplandor de cientos de cirios encendidos, el hecho milagroso de que los seres queridos que han desaparecido, sigan vivos después de muertos; del *pelado* de las grandes urbes, que vegeta en el *cinturón de miseria*, cuyas *Esquinas* (así se titula una obra de Revueltas) denuncian "su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado; del *mar-*

chante parlanchín de *El parián*, otro título de Revueltas, entregado a debatir en largo regateo, el precio de la mercancía que vende; de *La coronela*, símbolo de la Revolución de 1910; y del pueblo mexicano en general, que a su manera canta, ama, se embriaga, lucha y sufre. Revueltas, también a su manera, cantó, amó, se embriagó, luchó y sufrió. Y esa manera suya de comportarse se reflejó en el desorden externo que caracterizó su vida.

No obstante, él supo dar a su producción musical una estructura formal coherente y ordenar, apegado a normas por él creadas, un deslumbrante universo sonoro lleno de optimismo e ironía.

Chávez: el de hierro

En París en 1931, escuché por primera vez una obra de Carlos Chávez, dirigida por Nicolás Slonimsky. Su título *Energía* es valedero asimismo para definir la índole tenaz y perseverante del carácter y la conducta de Carlos Chávez, como hombre y como artista. A ese rasgo típico de su personalidad, a su energía irreductible, Revueltas aludía a menudo en conversaciones con sus amigos. Inclusive llegó a asentar por escrito: "Chávez es un músico de hierro."

La obra *Energía* figuró incluida en uno de los programas de los conciertos de música panamericana, que el citado director y musicólogo norteamericano dirigió en la capital de Francia. Fue compuesta en 1925, para un conjunto instrumental reducido de madera, metal y cuerda. La sustancia musical presenta un alto grado de concentración, hasta el punto de que la duración total de la pieza no excede de los cinco minutos. Es una composición que ofrece gran cantidad de efectos sorprendentes, obtenidos en virtud del empleo de procedimientos entonces inusitados para producir el sonido, como si dijéramos, de arrancarlo de las entrañas de los instrumentos. Los hilos melódicos del contrapunto, conducidos con mano firme, forman una textura polifónica lím-

pida y transparente. Todos los ingredientes sonoros, puestos en juego, funcionan con la precisión del más fino de los relojes. De ahí se deduce la gran elocuencia de *Energía*; elocuencia quizá un poco tosca, pero dotada de enorme poder persuasivo. En su género, es una obra maestra, plena de hallazgos, buscados y encontrados.

Si el propósito de Slonimsky fue sorprender a los melómanos parisienses, no cabe duda que lo logró.

Todas las obras interpretadas causaron asombro; pero sobre todo, llamaron la atención la citada de Chávez, de la que volveré a ocuparme enseguida; la de Edgar Varèse, que es una organización musical del ruido; la de Carl Ruggles, que lleva por lema una frase de William Blake que dice: "Las grandes cosas sucederán cuando se encuentren los hombres y las montañas"; la de Henry Cowell, que muestra sus característicos racimos de notas, *toneclusters*, los que se tocan con los antebrazos en el teclado del piano; la de Amadeo Roldán, que arma una verdadera *Rebambaramba*; y esto, en la jerga afrocubana, significa desencadenar una especie de movimiento sísmico sonoro.

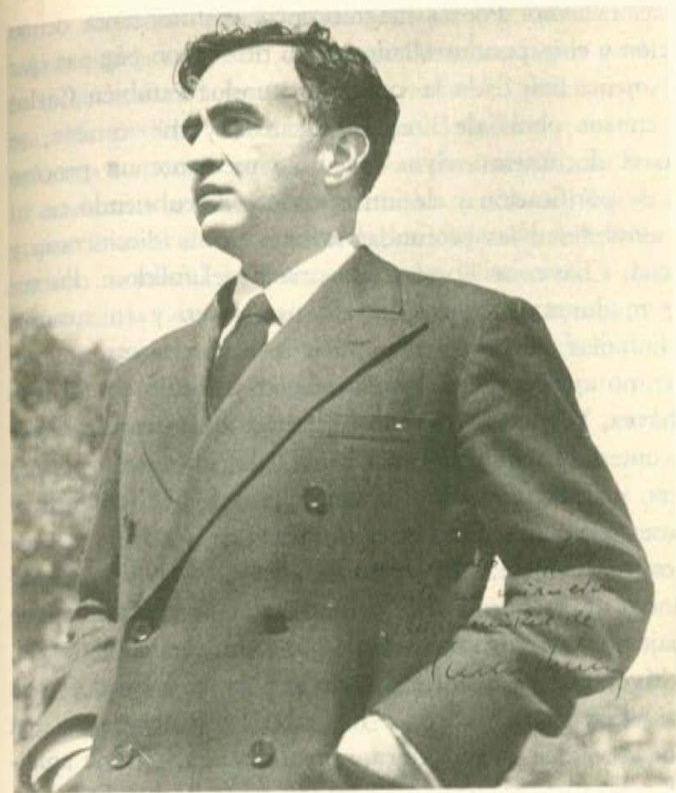
Gracias a Slonimsky, Europa se enteró —París era, en aquella época, cerebro y corazón del Viejo Continente— de que al otro lado del Atlántico se componía una música novísima, digna de ser tomada en cuenta.

Es por demás significativo el comentario escrito, a raíz de la audición de *Energía*, por el circunspecto André Coeroy. "Chávez," afirmó literalmente, "es un mexicano cruel y refinado, que clava las sonoridades al poste de torturas mientras baila alrededor una danza india." El respetado crítico musical francés confesó así, a las claras, que acababa de descubrir, desconcertado, la existencia de un arte musical "cruel y refinado", oriundo del continente americano, capaz de desafiar, "clavado al poste de torturas", las disciplinas de la cultura musical occidental. A ese arte que *está ahí*, imponente y acabado, Coeroy lo calificó de manera simplista, de *danza india*.

Por su condición abstracta y geométrica, *Energía* no pertenece, precisamente, a la tendencia indigenista que comprende, entre otras obras de Chávez, *El fuego nuevo*, *Los cuatro soles* y la *Sinfonía india*. Esta última es una de las pocas partituras en las que su autor recurre directamente a temas vernáculos, melodías de los indios seris, huicholes y yaquis.

Artista dotado de extraordinaria capacidad creadora y opuesto, por inclinación natural, a ligarse indefinidamente a cualesquiera de los sistemas preexistentes, Chávez se ha inspirado en diversas fuentes: en el estructuralismo, en el indigenismo, en la preocupación social, en la esencia del estilo mexicano, criollo y mestizo, en el maquinismo, en el jazz, en el helenismo. Sin embargo, poco importa la atmósfera sonora que las envuelva, ni el aspecto externo que exhiban, sus obras presentan sin excepción, la misma eficiencia de escritura, purgada de elementos innecesarios o decorativos y la misma adecuación del bagaje técnico al propósito de lograr las diversas finalidades estéticas, previamente fijadas por el compositor. A pesar de esa multiplicidad de facetas que ofrece su extensa producción, Chávez es, en primer término, un representante legítimo de esa gran corriente musical nacida en el presente siglo, en el Nuevo Mundo. Es un genuino compositor americano. Concretamente, un auténtico compositor mexicano.

Se ha polemizado abundantemente sobre el nacionalismo musical, desarrollado éste de modo exclusivo, en función del folklore como elemento fertilizador. Es evidente que este tipo de nacionalismo constituyó una etapa necesaria, un mero tránsito, por la que pasaron algunas de las más importantes escuelas musicales europeas. Entre otras, la rusa, la española, la húngara, la de los países escandinavos, etcétera. Así pues, gracias al canto popular que, según el eminente musicólogo español Felipe Pedrell, es la música natural no reglamentada por lo circunstancial y erudito, que brota espontáneamente de la garganta del campesino para expresar los sentimientos que le afectan, las antes citadas escuelas del Viejo Continente adquirieron un acento propio.



Carlos Chávez.

Los compositores mexicanos del presente siglo, animados por el espíritu de la Revolución de 1910 y por el impulso afirmativo de la nacionalidad de ella derivada, comenzaron por trabajar con lo primero que encontraron al alcance de su mano: su música popular, para ir en busca de aquellas características que les permitieran evadirse de una imitación de lo que ya estaba perfectamente realizado y conseguido en Europa.

Con ayuda del documento vivo, Ponce, Rolón, Huízar, Bernal Jiménez, Hernández Moncada, Galindo y Moncayo, entre otros, hallaron en sus obras el acento nacional. Dos obras famosas, el *Huapango*, de Moncayo, y los *Sones de Mariachi*, de Galindo, constituyen los modelos más representativos de este tipo prima-

rio de nacionalismo. Por la magnificencia deslumbrante de su orquestación y el ímpetu arrollador de su ritmo, son páginas que justificadamente han dado la vuelta al mundo. También Carlos Chávez, en sus obras de linaje indigenista y mexicanista, se apoyó en el documento vivo. Mas sólo mediante un proceso posterior de purificación y de introspección, descubriendo en su peculiar sensibilidad las profundas razones de su idiosincrasia y genio racial, Chávez se liberó de la tiranía del folklore. En sus obras de madurez, por ejemplo, en sus *concerti* y en sus tres últimas sinfonías, "el material popular se ha hecho carne en su estilo", como apunta acertadamente García Morillo en su libro sobre Chávez. Y añade: "todo lo que surge de su mente ofrece ya un incontestable contenido mexicano". Así pues, en la misma medida en que Ravel y Boulez son franceses, o Hindemith y Stockhausen alemanes, Chávez es mexicano.

Pero es más todavía, Chávez es uno de los compositores contemporáneos de fisonomía más definida. Por la originalidad de su lenguaje, frecuentemente atemático o, como él suele llamarlo, no repetitivo; por el equilibrado sentido de la forma; por la instintiva resistencia a recurrir a fórmulas estereotipadas; y, en suma, por la solidez de su técnica, aprendida ésta, por vía analítica, de los grandes maestros del pasado, desde Bach a Debussy, considero que su obra será estimada en el futuro como ejemplo legítimo del arte y del oficio de componer música en el siglo XX.

Galindo

En el escenario del Teatro Fábregas, cuando bajó el telón al finalizar la representación de *Don Lindo de Almería*, se inició mi amistad con Blas Galindo. Le agradecí en el alma su efusiva felicitación. Después la comunidad de ideales contribuyó al fortalecimiento de nuestra amistad. También el trato casi cotidiano, cultivado durante treinta años. Este acercamiento a su persona me permitió apreciar las cualidades que le distinguen como hombre de principios morales rectilíneos, como artista honrado,

como artesano diestro, como trabajador empeñoso, incapaz de salirse por la tangente, de valerse de subterfugios para encontrar la solución fácil a los problemas musicales difíciles que se plantea. He podido, además, calibrar el mérito que representa el esfuerzo constante por él realizado para seguir, sin vacilaciones, la trayectoria artística que se señaló a sí mismo. Trayectoria ésta cuyo curso evolutivo parte de los *Sones de mariachi*, brillante versión orquestal de conocidos sones jaliscienses, y termina, por ahora, en la *Letanía erótica para la paz*, cantata de proporciones monumentales escrita sobre un texto poético de Griselda Alvarez. En esa dilatada composición el detalle exquisito o primoroso pasa desapercibido; lo que cuenta es, como en la pintura mural, la *gran línea*, que Galindo traza con notable firmeza, así como la equilibrada distribución de los volúmenes sonoros para alcanzar, en el momento por él elegido, un clímax escalofriante por el sorpresivo rechinar de los sonidos electrónicos y el angustiado vociferar de la masa coral.

Galindo, en sus últimas obras, ha logrado forjar un estilo personalísimo, en el que el sentido mexicano viene de adentro. Su atrevido lenguaje armónico se aproxima, a veces, a terrenos



David Alfaro Siqueiros, Rodolfo Halffter
y Juan Rejano, Academia de Artes.
México, 1969.

colindantes con la tonalidad; pero se advierte, fácilmente, que ésta es más aparente que real, puesto que en todos los casos se apoya en valores tonales, o que pueden derivar o converger, sin esfuerzo, hacia un diáfano diatonismo. La obra de Galindo es muy vasta. Comprende sinfonías, *concerti*, cantatas, sonatas, canciones, pequeñas piezas, etcétera.

Los demás y la vanguardia

La obra de Revueltas, Chávez, Huízar, Hernández Moncada, Moncayo y Galindo, considerada en conjunto, es desde la Independencia, la contribución más importante a la música de México. Constituye, además, una de las más valiosas y significativas aportaciones a la cultura universal de nuestro tiempo, no sólo por ser, intrínsecamente, un arte de calidad superior, sino también por representar, que es lo fundamental, un vivo ejemplar exponente de la nueva conciencia mexicana, formada al calor de la revolución; conciencia sintetizada y expresada musicalmente, en una corriente *sui generis*, no sometida al influjo directo de Europa.

Mención especial merece la figura señera de Luis Sandi, otro viejo amigo mío. Su *Bonampak* es un intento afortunado y fascinante de evocar lo que podría ser el resultado sonoro de las prácticas musicales de los antiguos mayas. Inspirada en melodías de origen autóctono, que aún conserva su prístina lozanía y en los frescos *musicales* que cubren las paredes del llamado *Templo de las pinturas* de ese famosísimo centro arqueológico, Sandi ha compuesto una obra fundamental dentro del repertorio sinfónico mexicano. Yo estimo, particularmente, sus *Diez haikais*, escritos para canto y piano, sobre poemas de José Juan Tablada. Cada uno de ellos, en su brevedad, forma una pieza de rara orfebrería musical y el conjunto ofrece esa unidad de estilo que sólo poseen las obras realizadas por un maestro. Su bellissimo ciclo de *Poemas del amor y de la muerte*, obtuvo un éxito resonante en el último festival de música panamericana, celebrado en Washington.

Con sus respectivas producciones *up to date*, han ampliado el horizonte musical contemporáneo de México, que yo contemplo desde el punto de vista de un apasionado observador, compositores tan destacados e *independientes* como Julián Carrillo, que ha realizado experimentos de gran trascendencia en el campo del microtonalismo; Carlos Jiménez Mabarak, artista delicado, cuidadoso y ecléctico; Salvador Moreno, que gusta de la soledad para componer sus incontables *lieder*, de depurada y encantadora línea melódica y de concentrada carga emotiva; Luis Herrera de la Fuente, cuya obra, aunque escasa, acusa dotes de creador imaginativo; Simón Tapia Colman, que ha escrito páginas de notable originalidad en el campo de la música de cámara; Lan Adomián, Gerhart Muench y Conlon Nancarrow, autores, los tres, de partituras de positiva valía y enérgica expresión, cuyo entronque es innegable con las que, en Europa, encarnan las tendencias musicales más avanzadas.

Cultivan con acierto una especie de neo-nacionalismo Leonardo Velázquez, Francisco Martínez Galnares, Mario Kuri-Aldana y, sobre todo, Jorge González Avila, quien, a través de un cromatismo organizado, se propone plasmar la naturaleza de la música vernácula mexicana. Joaquín Gutiérrez Heras se inclina a considerar los valores estéticos del arte de los sonidos como los fundamentales y primarios, lo cual se refleja en la escritura pulcra, el estilo refinado y la textura transparente de sus obras.

En México existe en la actualidad un dinámico movimiento musical de vanguardia. En él militan compositores de la talla de Eduardo Mata, Manuel Enríquez, Francisco Savín y Héctor Quintanar. Los cuatro son músicos profesionales, animados por un audaz espíritu renovador y equipados con un bagaje completísimo de conocimientos técnicos. Los cuatro saben lo que quieren y cómo lograrlo. Por el uso de nuevos métodos de ordenar el material sonoro, en músicas serializadas y aleatorias, y por el empleo de sonidos de altura indeterminada y de ciertos efectos tímbricos, muy cercanos al ruido *coloreado*, el grupo de compo-



Rodolfo Halffter, Granada, 1972.

sitores mexicanos de vanguardia se ha situado voluntariamente en un lugar muy próximo al que ocupan sus compañeros de promoción de Francia, Alemania, España y Polonia. Sin embargo, en las obras más recientes de Mata y Quintanar, uno de nuestros críticos musicales más sagaces y mejor informado, ha creído percibir el eco de lejanas resonancias producidas por instrumentos precortesianos. Acaso esté en lo cierto. De lo que sí estoy convencido es de que el futuro próximo de la música de México, estará en las manos de esos cuatro compositores.

Por otra parte, comprendo la actitud agresiva de los compositores mexicanos más jóvenes, quienes se oponen a aceptar, sin rebelarse, el legado de sus mayores. Es ésta una actitud saludable, ya que la oposición, por su postura *revolucionaria*, constituye en todos los órdenes de la vida, uno de los factores que de manera más decisiva, han impulsado la marcha de la historia. También comprendo su anhelo por alcanzar la universalidad por vías diferentes a la del nacionalismo. No obstante, me permito hacerles la recomendación de reflexionar sobre el hecho de que la verdad, su verdad mexicana, no está forzosamente en Nueva York, París, Colonia, Viena o Darmstadt. Creo que aún conserva plena vigencia esta gran frase de Miguel de Unamuno: "Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno."

El largo camino

A México llegué al mediodía de mi carrera de compositor. En México he madurado como artista. Aquí he compuesto la parte sustancial de mi obra, que abarca desde el *Concierto para violín y orquesta* hasta la *Tercera sonata para piano*. En México mi estilo ha evolucionado: mi españolismo, al perder su adiposidad pintoresca, ha quedado reducido a sus esenciales rasgos tradicionales. Pienso, con Stravinsky, que la verdadera tradición no es el testimonio revelado de un pasado glorioso, sino una fuerza viva que

anima e informa el presente.

En México, como compositor he recorrido el largo camino que arranca de las *Once bagatelas para piano*, basadas en los principios de la politonalidad y que termina en la *Tercera sonata para piano*, en la que pretendo, como en otras piezas mías atonales, haber *latinizado* la dodecafonía, cuyo origen es centroeuropeo. No obstante, tanto en esas dos obras escritas para piano, como en la *suite de Don Lindo de Almería*, tres muestras tomadas al azar de mi producción total, las cuales escucharán ustedes en la parte final del acto que nos reúne, sigo expresándome en un lenguaje que conserva, en toda su intensidad, mi primitivo acento castellano-andaluz.

En México he dispuesto de la tranquilidad y el tiempo necesarios para dedicarme a componer. En México se me ha brindado la oportunidad de participar, de manera activa y entusiasta, en la vida musical nacional: como organizador de conciertos, como gerente de Ediciones Mexicanas de Música, y, sobre todo, como catedrático de nuestro Conservatorio Nacional.

Precisamente este último aspecto de mis actividades es el que me vincula de modo más entrañable a México, porque por medio de él he podido contribuir a la formación de una serie de compositores y artistas jóvenes que hoy son ya una realidad viva y una promesa cierta, los cuales me reconocen como su maestro. Siento, además, que a través de ese vínculo, México ha penetrado en mí 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 un 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.

México, D. F., octubre 7 de 1969.

CARTAS

H/24

Madrid, a 29 de Abril de 1924

S. D. Manuel de Falla.

Tramada.

Mi querido maestro: Hace ya varios días que he querido coger la pluma para escribir a Vd.; pero siempre por razones, que de ningun modo me justifican, he ido dejando. Ante todo, por tanto, le pido perdón.

En primer lugar, quiero que sepa Vd. lo mucho que le agradeceré el que se haya ya decidido a corregir mi "Berceuse"; tan sin importancia, aunque en ella voy mi más pura

* Todas las cartas forman parte del Archivo de Manuel de Falla.

emoción. Así mi emoción, así mi
agradecimiento a Ud.

Después quiero darle las gracias,
en nombre de toda la familia, por todo
cuanto me ha Ud. por donado. ¿Cómo se
le podíamos pagar?

Y ahora, por último, voy a permiti-
rme pedir a Ud. un autógrafo para
colocarlo - como una reliquia - en mi
habitación. Podría ser este año o el que
sigue, pero, créame, es engendrado por la
veneración que siento por el hombre
y por el artista, que se llama Don
Manuel - e. P. de S.

Mis afectuosos saludos a un distin-
guido hermano y Ud. recibe la expresión
de mi más perfecta consideración.

J. Salazar

Madrid, a 4 de abril de
1925

S. D. Manuel de Falla
Granada

Querido y respetado maestro:

Recibí, hace ya tiempo,
la fotografía que Vd. tuvo
la amabilidad de enviarme
dedicada. Bien sabe
Vd. cuánto se lo agradezco.
No he escrito a Vd. antes, dándole
las gracias, porque,
entre otras cosas, he estado
enfermo con gripe.

De todo modo, perd' venue
y reciba, aunque tarde, mis
más expresivas gracias.

Trabajo mucho.

abusando de su amabilidad
de acuerdo con nuestra con-
versación, me permitiré remi-
tir a Vd. a primeros de Mayo,
otro tomo de la "Suite" para
que Vd. lo vea. Dígame, con
entera libertad, si está Vd.
conforme; puesto que no
quisiera causarle molestia
alguna.

Supongo que estará
Vd. restablecido ^{que no} y ~~padecerá~~
ya de aquellos mareos. Así
lo desea, con mil saludos
afectuosos, su más sincero
admirador. Rodolfo.

Madrid, a 3 de octubre de 1925.

Sr. D. Manuel de Falla.

Granada.

Querido y admirado maestro:

Ernesto me dijo - hace ya días - que Vd. me había enviado una tarjeta postal. No la he recibido, sin duda, Vd. la envió a mi domicilio anterior.

Seguramente, no podré ir a Granada. Por tanto, le ruego me escriba cuatro letras, diciéndome si puedo enviarle la partitura de mi obra. Si no le causa mucha molestia, quisiera que Vd. la viera. Se lo agradecería mucho.

Me he permitido dedicar
a Vd. mi obra, que se llama « Tres
piezas para orquesta» 1) Preludio, 2) Berceuse
y 3) Scherzino, en testimonio de admira-
ción y agradecimiento profundos. En
principio, pensé esperar y dedicar
a Vd. una obra de más importancia;
pero - luego - he decidido dedicársela,
puesto que - humilde - puede también
ser expresión de mis sentimientos mejores.

Saludos afectuosos, para Vd y para
su distinguida hermana, de mis padres,
^{de mis} hermanos y, con gracias anticipadas,
de

Rodolfo.

1/2 " Villa Felix "

Luis Cabrera, 30. (Properidad) Madrid.

L. S. Manuel de Falla.

Tranada

Queridos y admirados maestros:

Adjunto le remito

la canción ("Verans") que he hecho para el libro de Rafael Alberti: "Marrinero en Tierra." Uno de estos días le enviaremos ^{también} un ejemplar del libro donde figuran ^{una} canción de Ernesto y otra de Justo Durán.

Le parece a Vd. que en una nueva edición de ("Verans") disponga el acompañamiento - para facilitar su ejecución - de la forma siguiente.



Agradeceré mucho a Vd. me diga lo que le parece la canción.

Saludos afectuosos de

Rodrigo

s/c. General Pardiñas, 118.

R. I.

a 7 de Mayo de 1932.

Querido Don Mamel: Con mucho retraso y, a la par, con honda alegría, he recibido su carta cariñosísima. También llegó a mi poder con retraso, aunque desde luego menor, el magnífico "Soneto a Córdoba" que Vd. tuvo la bondad de enviarme. Este retraso se debe a que me he cambiado de casa. Mejor dicho: a que he puesto casa - mi nueva señas son Zurbarán, 43 -; porque me he casado. Soy muy feliz y trabajo con fe. Creo que con provecho. La le hablaré en otra carta con detenimiento de mis trabajos.

Lo que más me ha agradado de su carta es pensar que, al escribirla, Vd me ha perdonado. En efecto, yo necesitaba su perdón.

Me porté muy mal con Vd y no sabía cómo reanudar ~~mi~~ ^{nuestra} amistad.

Las crónicas que he escrito en El Sol las he hecho por que estimaba que era mi deber recordar a nuestros músicos y musiquillos - la atmósfera musical madrileña está muy

cargada - lo que suelen olvidar con tanta frecuencia: que Vd. es el primer músico español y el único que los jóvenes pueden reconocer como maestro, como guía.

Mucho me alegra que M^o del Carmen esté ya restablecida. Salúdela muy cariñosamente de mi parte.

Dígame Don Manuel si ha leído Vd. un libro de Unamuno titulado "La agonía del cristianismo". Es una obra llena de sugerencias y de auténtica emoción religiosa. Le hago esta pregunta porque me complacería sobremanera enviarle un ejemplar.

He comprado una Historia de la Música en discos. Contiene algunos interesantísimos acerca de los primeros polifonistas. Sobre todo hay uno de un coro de peregrinos de Santiago de Compostela - siglo XII - que es una maravilla. Cuando Vd. pase por Madrid - ¿será pronto? - me alegrará que Vd. honre mi casa y entonces le haré oír dichos discos.

Con el cariño y la admiración de siempre le abraza

Rodolfo

Mi mujer le envía saludos afectuosos.

22-11-1935.

Mi querido Don Manuel: He recibido un carta con muchísimo retraso. Ello se debe a que, hace ya un año, cambié de domicilio. Mis señas actuales son Veriats, 73.

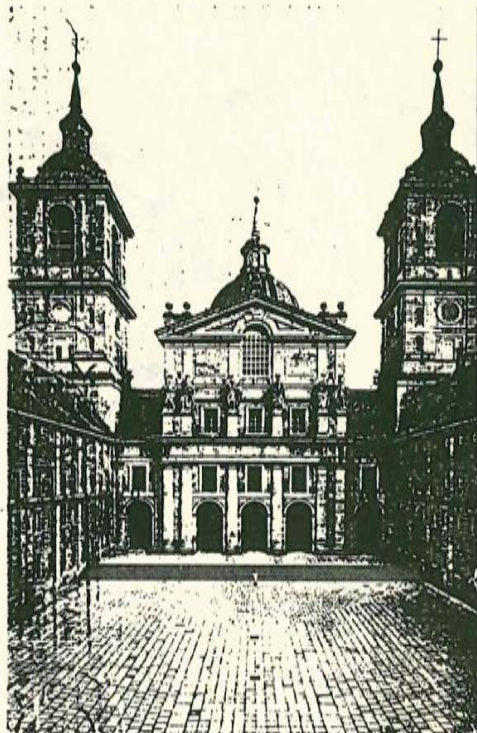
Cuando su citada carta llegó a mis manos, ya había recibido la visita del señor Olasagasti en nombre de la señora de Elduayen. Olasagasti me mostró una carta que Vd. le había dirigido en que Vd. tenía la bondad de indicar mi nombre para escribir unas líneas, que debían acompañar unas "fotos" de Vd. y un autógrafo (unos compases de Psyché), con destino ^{no} a la revista "Las cuatro estaciones". Yo tenía el gusto de conocer al señor Olasagasti ni tampoco tenía la menor relación de amistad con la señora de Elduayen;

no obstante, por tratarse de un deseo de
Vd., le escribo las líneas en cuestión
ampliando lo que ya había escrito en
otra ocasión referente a Psyché. En fin,
deseo vivamente que le gusten.

He tenido una gran alegría
al leer los párrafos que, en su carta,
dedica a mi música para la "Traviata
Molinera". Era difícil salir airoso por cis-
tir un antecedente, una obra maestra que
yo admirar profundamente: "El sombrero de
tres picos" de Vd. En cuanto a lo que Vd.
dice respecto ~~de~~ de la excesiva intención
de subrayar la acción escénica, es un error
evidente. Tiene Vd. razón.

Es muy posible que este año que
viene tenga ocasión de ir a Granada con
mi mujer para visitarle y entonces ten-
dré mucho gusto - mejor dicho: me toma-
ré la libertad - de mostrarle mis últimos
trabajos.

Deseo que esté Vd. ya totalmente
restablecido de los quebrantos de salud últi-
mamente sufridos. Saludos afectuosos, tam-
bién de Emilia, para M^{te}. del Carmen y un
cordial abrazo para Vd. de Rodolfo.



TARJETA POSTAL

CORRESPONDENCIA

DIRECCION

14/2
 un albriso de
 Mantecón
 poro sumis raris de todos
 v dei hant A. M. Howard
 M. Charin

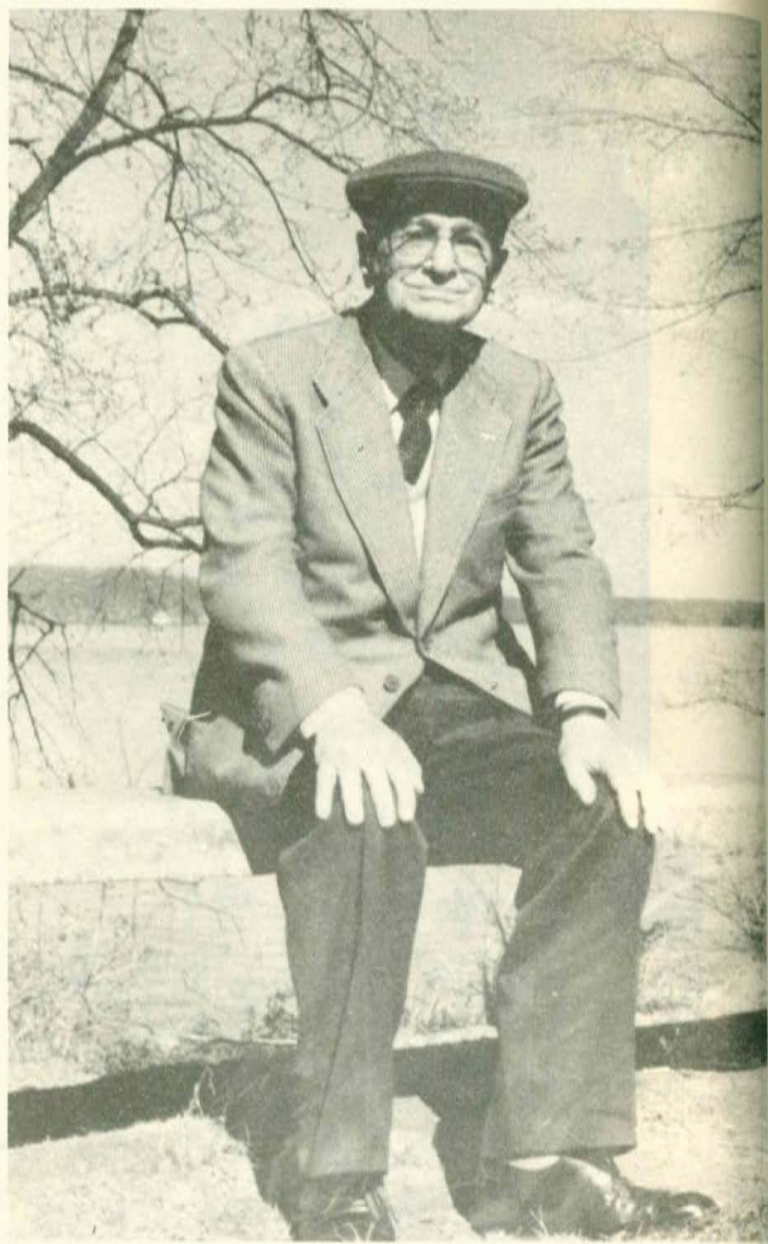
San Juan
 Folpio, Castañeda, Alvaroz y Lovato. Madrid

San Juan
 Manuel Valle
 Antequera Sta.
 Granada



SU MUSICA

II



Rodolfo Halffter. Alabama, 1986.

UNO DE LOS HOGARES DE LA MUSICA

R. Ledesma Miranda

La visita a España de Igor Stravinski suscita en nosotros los recuerdos de una etapa anterior en que el autor de *Petruschka* recorrió nuestros pueblos y ciudades. Fue alrededor de 1925, época en que el autor de estas líneas frecuentaba la amistad de algunos músicos que han alcanzado después merecidos nombre y fama. El trato con los músicos, cuya expresión es la magia del sonido, acaba por evadirnos a esas cimas y extremos de la vida donde todo se arregla o se "concierta" por la virtud de unos cuantos signos. Otros rumbos serían los del mundo si sus representantes y rectores, en las laberínticas asambleas que tejen y destejen los telares de los pueblos, se viesan obligados a expresarse dentro del régimen de una orquesta.

Hacia ya muchos años que frecuentábamos la casa de don Ernesto Halffter, joyero alemán, casado con una dama catalana, en cuyo ambiente vino a formarse por entonces uno de los núcleos musicales de más intensidad y viveza de la sociedad española. Sucedió, en verdad, a aquellos otros de Cecilio Roda o de Miguel Salvador, de grato recuerdo.

La casa de don Ernesto Halffter, en la calle de Los Madrazo, tenía algo de un hogar de los Mendelssohn, en Madrid, donde los negocios del padre daban una rica estructura al ambiente artístico de la familia y a la libre y desinteresada vocación de los muchachos. Un régimen patriarcal, tradiciones, cultos, muebles, litografías severas y románticas de Prusia Oriental o la Alta Silesia (el padre era de Koenigsberg, la patria de Kant) presidían la bullidora sugerencia de ese linaje de rapsodias. Pronto fueron

asiduos de la casa: Adolfo Salazar, Juan José Mantecón, Eduardo Marquina, el maestro Lasalle. Y también los poetas García Lorca y Alberti.

Habíamos escuchado al piano los primeros balbuceos de Rodolfo y de Ernesto... Músicos nacidos, según otros nacen con una nariz larga o unos ojos claros, no tuvieron otros maestros, en los primeros años, que su propio instinto... Mas éste era de tal índole, que abordaba las composiciones más arduas, las transcripciones más difíciles, las orquestaciones más complicadas, sin haber saludado un manual o un libro de esas materias. Lo eran todo en una pieza, compositores, directores, instrumentistas e instrumentadores. Lo más curioso es que se manifestaban, ante todo, grandes técnicos, que nacían con una técnica como puede nacer un niño con el secreto matemático de los puentes o de los edificios de veinte pisos. Traían la música prefigurada en el instinto, la veían y la sentían, la comunicaban y la imponían.

A veces, Rodolfo, Ernesto y Margarita improvisaban en el piano una travesura a seis manos, como una gran trastada brillante y graciosa.

Yo creo que el gusto musical comenzaba entonces a emanciparse de Wagner y Richard Strauss, inclinándose a formas menos ambiciosas y filosóficas, más humanas y ligeras. Buscábase, más que nada, lo popular en los viejos cancioneros y su realización dentro de la gran música. Aunque Rodolfo y Ernesto tocaban a cuatro manos en el piano de su casa fragmentos de *Siegfried* o *Tannhäuser*, también, es verdad, se interrumpían, en pleno *Walhalla* apoteótico, para transcribir el aire desenfadado y alegre de alguna vieja canción española. Al grave alemán don Ernesto, aquello le parecía poco serio. Los Halffter empezaron siendo músicos alemanes, como empezaron hablando y pensando en alemán, para acabar riendo y soñando en español, y especialmente en andaluz, en los cármenes granadinos. Fue la época del apostolado de De Falla y de los primeros triunfos de Ernesto, al frente de la Orquesta Bética de Sevilla. Entonces conocimos a Stravinski,

por las apasionadas apologías de los hermanos Halffter. Como Ravel y De Falla, Stravinski representaba la incorporación de lo tradicional y popular a la estructura, todo acento, ritmo y color, de música nueva. Yo en materia musical he sido siempre tan apasionado como salvaje profano. Jamás he buscado en la música la música, sino una exaltación de los sentimientos y un estímulo de vida y de creación. Nietzsche y "Stendhal" decían apetecer en la música esa felicidad que es una hermana gemela de la sed de creación. En nuestras preferencias ha figurado siempre lo sencillo y lo patético. Estos dos elementos parecen a primera vista, poco conciliables, pero los son, especialmente, en la música popular. Hemos huido de los grandes coros, de las enormes masas sonoras, como de una selva virgen, cuyo ramaje se nos enreda al cuello y nos ahoga; en cambio, nos extasiamos con el *Claro de luna*, la *Marcha turca*, de Mozart, y todos esos milagros de la inspiración musical que excluyen la ingeniería y la carpintería laboriosa. No hay que caer en una masa sonora como se cae en una ratonera. Bien está que la música acompañe nuestra vida, mas a condición de no encadenarla y privarla de todo movimiento. Un excitante, sí, pero no un opio ni una droga. Stravinski, volvía a obras dieciochescas, como la *Serva padrona* y el *Matrimonio secreto*, música suelta, limpia y luminosa que nos deja libres el corazón y la cabeza. Es lo que hay en el arte de Ernesto Halffter de alegre, de humano y de seductor... Y hablamos de esta época porque entonces fue conquistado el gusto de los grandes conocedores y profesionales (lo había previsto Nietzsche al oponer a Wagner la risueña inspiración de Bizet) por la música como deleite y como capricho, el eterno ritmo del Sur, compañero de nuestras ilusiones y de nuestras tristezas. No nos importe que la "soleá" o la saeta sean, a veces, dolorosas. En el cante andaluz está el dolor compensado con la propia naturaleza de la dicha que lo inunda de su propia dulzura.

Madrid, Madrid, s.f.

CON RODOLFO HALFFTER

Esperanza Pulido

Dos motivos me impulsaron a la entrevista con Rodolfo Halffter: su primer premio de composición, ganado en justa lid el 4 de agosto pasado, y sus actividades oficiales como asesor técnico de la Sección de Conciertos, adscrita al Departamento de Música del INBA.

Nos recibió Rodolfo, con su fierecilla enroscada al cuello: una marta muy hermosa, sorprendida por Gonzalo, el único hijo de los Halffter, cuando casi recién nacida, la abandonara momentáneamente su madre en su guardia campestre. Rodolfo y Emilia, su esposa, la domesticaron, en forma que Bibi el "poodle" que hasta el momento absorbiera las tiernas atenciones de la familia no sufriera celos, sino, al contrario, se aficionara a ella y ayudara a criarla con toda clase de relamidas y mimos.

La ya adulta marta se rehusaba a abandonar el hombro de su amo. Y éste temía que la fierecilla atacara a la visita, como suele hacerlo con los extraños; pero logró convencerla, valiéndose de un lenguaje convencional, perfectamente comprendido por los miembros del reino animal que comparten el hogar de los Halffter. Y la encerró en un cuarto.

—*¿Qué grandes amigos tienes Rodolfo!*

—No te imaginas hasta dónde llega la fidelidad de estas criaturas. ¿Sabías que las martas son fieras? Fieras carnívoras, acometedoras. Pasa adelante...

El salón de los Halffter revela un gusto puritano: producto combinado de una mujer tan pulcra y culta como Emilia y un hombre de la consistencia artística de Rodolfo. Rodolfo se educó

en El Escorial y ya se sabe que el lado mejor de Felipe II era, sin duda, una afición definida por la línea arquitectónica sobria y la ausencia del barroquismo. Nunca fue cargada de adornos la música de este compositor, ni siquiera en su juventud primera, cuando componía las *Sonatas de El Escorial*: aunque inspiradas en Scarlatti y Soler, el ambiente del vetusto monasterio le hubiera impedido esa clase de productividad.

Estás en México, Rodolfo, desde hace veinte años.

—El desfalco de todo lo que considerábamos ideal en España me permitió “descubrir” a América. Antes me era desconocido México.

—¿Y te has encontrado a gusto aquí?

—Ya lo ves. He tenido ocasión de vivir en los Estados Unidos, pero mi patria adoptiva seguirá siendo México.

—Vamos al grano y dime todo lo relativo a la obra sinfónica que te dio a ganar \$ 15,000.00 el mes pasado.

(El Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Autores y Compositores convocaron a un Concurso de Composición, cuyo jurado calificador, formado por Carlos Chávez, Blas Galindo y Raúl Lavista, otorgó el Primer Premio a la obra sinfónica ingresada al concurso bajo el seudónimo de “ARION”. Hubo otros 2 premios conferidos a Gloria Tapia Vizcaíno (música de cámara) y Antonio Hernández Rubio (canción mexicana), de 7,000 y 5,000 pesos).

—Compuse las *Tres piezas para orquesta sinfónica* relativamente de prisa, porque la convocatoria apareció sólo seis o siete meses antes de la fecha de clausura. Pienso cambiarle el título por el de *Tripartita*.

—¿Qué te mueve a esta mutación?

—Los tres movimientos representan, como las *Piezas para orquesta de cuerdas*, un intento de fusión de las formas clásicas con el lenguaje dodecafónico serial. Claro que sólo después de escuchar la obra me enteraré del logro o fracaso de mis propósitos. El compositor nunca lo sabe de antemano.

—¿Qué instrumental empleaste?

—Todo el de una gran orquesta sinfónica. Esto representó para mí un problema en cada compás. ¿Sabes lo que significa el deseo de explotar las sonoridades de una orquesta completa, conservando, al mismo tiempo, una textura dodecafónica, a veces de cuatro y cinco voces reales?

Desgraciadamente no podemos hablar en esta entrevista de cuestiones técnicas, que resultarían incomprensibles para el lector no especializado; sin embargo, me parece fácil hacer captar la dificultad que presenta en la música dodecafónica la duplicación de una voz, porque al duplicarse adquiere un peso mayor que las demás y el oído puede entonces pensar que se trata de la nota fundamental del acorde, lo que no es el caso.

—¿Cuáles fueron tus fuentes de inspiración?

—Ninguna. Me reduje a bases abstractas, sin asomo de programa.

—Pero tú siempre has sido un neoclásico.

—Y lo sigo siendo. Así como Schönberg y Berg se valieron del dodecafonismo, inventado por el primero, como un vehículo para expresar sus sentimientos románticos, Stravinski, con *Agon* y Webern, en la mayoría de sus obras, siguen siendo neoclásicos. En cuanto se olvida uno de la técnica de *Wozzek* (la famosa ópera de Alban Berg) se piensa en Puccini y en Strauss —las dos grandes influencias de Berg, como hombre de teatro.

—Tú, convencido dodecafonista, ¿qué futuro ves para este lenguaje?

—Actualmente la dodecafonía es la forma de expresión musical universal; sin embargo, cada compositor debe poseer un idioma personal, porque el dodecafonismo no es un sistema, sino un procedimiento organizado, que trata de organizar el cromatismo. El cromatismo puede caer en la anarquía y la divagación. El único procedimiento que logrará controlarlo es éste de que hablamos.

Leibowitz se empeña en hacer comprender a la gente que el



Darius Milhaud.

dodecafonista se encuentra hoy como se hallaban los que vivieron en los principios de la polifonía. Aquéllos inventaron las leyes que habían de servir para el futuro y exactamente lo mismo hacen éstos. He aquí lo apasionante del asunto.

-¿Todo lo escribes actualmente con el lenguaje dodecafónico?

-Estoy componiendo ahora una *Sonata para violonchelo*, en mi estilo antiguo.

—Ya sabía que se la ibas a dedicar a Adolfo Odnoposoff. Volviendo a la dodecafonía, me parece que tú eres, en México, el único compositor a quien se le puede dar el título de dodecafonista con toda propiedad.

—Lo que he visto aquí, hasta ahora, no es totalmente serial. Componer de acuerdo con los estrictos procedimientos seriales no es un mérito: sólo se trata de un logro difícil de realizar. Podría ponerte como ejemplo la dificultad de componer una fuga, lo cual no indica que todas las fugas sean buenas.

—¿Cómo te interesaste en el dodecafonismo?

—Vengo haciendo intentos desde largo tiempo atrás. Ahora me es una necesidad.

—Para los no totalmente profanos en música, explica someramente, por favor, lo que constituye la esencia del dodecafonismo.

—Este consiste en una rotación constante de la serie. Tal rotación le confiere unidad a la música, con sus cuatro formas: original retrógrada; original invertida; invertida y retrógrada; pero el mismo Schönberg descubrió tantos procedimientos para hacer rotar la serie, que resulta complicadísimo todo esto.

—Tanto es así, que seguirá siendo oscuro para el neófito. Dalla-piccola, el más grande de los compositores italianos dodecafonistas, dijo aquí una vez que mientras el compositor no pudiera componer una melodía sin contar los doce sonidos, era mejor que se abstuviera del procedimiento.

—Esto no podría explicártelo yo ahora, sin incurrir en tecnicismos fuera de lugar. En realidad, es preciso pensar en la serie completa, antes de ponerla en funciones. Las primeras cinco notas no ofrecen problema; éste se presenta a partir de la sexta; pero si se estructuran bien las primeras notas, el resto resulta menos difícil. Cuando Bach pensaba en el sujeto y en el contrasujeto de una fuga, ya tenía en mente el contrapunto invertible. La dodecafonía es lo que más se le parece.

En suma, puedo decirte una cosa fundamental: el compositor debe por fuerza dominar la técnica de su elección, de manera que

ésta no le domine a él. La gente que escucha una fuga no tiene por qué enterarse de todos los secretos de su manufactura. A él sólo debe interesarle si lo que oye contiene un mensaje.

-*Hablando de otra cosa, tú ejerciste aquí la crítica musical en tiempos pasados. ¿Por qué te retiraste?*

-La crítica es sólo una forma de hacer política. La otra crítica, la apolítica, es estéril.

-(¿...?)

-No puede ser objetiva, porque ni tú, ni yo, ni nadie, vamos a sentarnos en una butaca para escribir sobre una obra que no se conoce a fondo. Creo que la crítica musical es una política para defender algo. Yo defendí a Chávez y al chavismo, porque estoy convencido de que él es el gran músico de México. Chávez tenía desde que yo vine aquí, un plan definido y determinado. Sabía lo que quería.

Ahora estoy trabajando con Luis Sandi, porque él representa una continuación de la política de Chávez, una política que se inclina a ayudar a los compositores mexicanos. Sandi tiene unos proyectos muy elevados. Lo estamos palpando esta temporada de ópera: junto a tres óperas convencionales, veremos y oiremos cinco estrenos. En los conciertos de la sinfónica no hubo uno solo sin alguna obra mexicana y se realizó un festival de música mexicana exclusivamente...

-*¿Qué proyectos hay en tu sección de conciertos?*

-Un festival de música latinoamericana, con todas sus tendencias. Se estrenará la *Cantata* que está escribiendo Chávez actualmente y quizá otra de Villalobos. Y haremos una temporada de conciertos en las escuelas.

-*¿Cuentas con colaboradores eficientes?*

-Estoy muy contento de trabajar con María de los Angeles Calcáneo, porque la Asociación Ponce, de la que ella es pilar fundamental, es la única agrupación que ha hecho algo por la música mexicana.

Carnet Musical, México, julio de 1963.

ENTRE ESPAÑA Y MEXICO ENTREVISTA CON RODOLFO HALFFTER

Juan Cervera

Rodolfo Halffter nació en Madrid un 30 de octubre, hace 69 años. Su padre era alemán, de una familia "Junker" de la Prusia oriental, y su madre era una andaluzcatalana. Ambos se negaron a que Rodolfo fuera compositor de música. De ahí que ni él ni su hermano Ernesto, quien también llegó a ser compositor y director, recibieran instrucción musical académica. Rodolfo fue enviado a trabajar a un banco. Pero pese a la posición familiar, ambos hermanos estudiaban música y juntos trabajaron en una composición con la ayuda de Francisco Esbrí, director de una banda militar de Madrid. Más tarde, Rodolfo se las ingenió para recibir un adiestramiento académico y, desde el comienzo de sus estudios, reveló cualidades poco comunes para la música.

Fue luego discípulo de De Falla, del que aprendió grandes cosas. Poco a poco, Halffter fue adquiriendo su verdadera personalidad, hasta convertirse con el tiempo en uno de los más relevantes compositores españoles contemporáneos.

Rodolfo Halffter es hoy un compositor en la cumbre de su carrera, al mismo tiempo que un hombre humano y sencillísimo que nos recibe en su despacho un poco a la manera generosa de los campesinos andaluces. Y es lógico, porque por sus venas corre sangre astigitana y, aunque él es un hombre universal, continúa conservando el don de la tierra de sus antepasados maternos, así como la fuerza de sus ascendientes paternos. Rodolfo Halffter es una mezcla de Prusia y de Andalucía, en la que no sabemos por qué, Andalucía puede más que Prusia, en lo que respecta a su idiosincrasia particularísima. Con este gran compo-

sitor, con este hombre nervioso y simpático y con alma de muchacho de hoy, platicamos largo y tendido.

—*Háblenos usted, de sus maestros.*

—Fray Antonio Soler, el fraile jerónimo de El Escorial; Domenico Scarlatti, el napolitano madrileñizado, y Manuel de Falla, el gaditano universal, fueron mis principales maestros de composición. De ellos aprendí muchas cosas útiles. Entre otras, a expresar con concisión y a evitar así la divagación y la hipertrofia en el discurso musical.

Admiro profundamente el arte de Soler, de ahí que aceptara, con inmensa satisfacción, el encargo que me hizo, en 1951, el bailarín y coreógrafo mexicano-norteamericano José Limón, de orquestrar algunas sonatas solerianas.

—*¿Qué tiene usted que decirnos del dodecafonismo?*

—Mire usted, mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución, que se inició en mí en el momento en que llegué al convencimiento de que la "multiplicación" de la tonalidad (politonalidad), andamiaje que sostiene, por ejemplo, a mi *Don Lindo de Almería* y a mi *Concierto para violín*, conducían a un callejón sin salida. Sin embargo, mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer, son, en lo referente a su contenido, muy semejantes. En una y otra habla el mismo compositor. La adopción de los métodos dodecafónicos —la serialización del parámetro altura y de los subparámetros grado cromático y registro— me han servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y para encontrar la salida del callejón. Yo creo que, practicada con libertad y sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis primeras obras: una línea melódica claramente dibujada; un ritmo incisivo y un voluntario apego a las llamadas formas tradicionales.

—*¿Y qué opina usted de la música llamada moderna, Beatles, Monkees, etcétera?*

-Que es la expresión de la manera de sentir de la juventud actual; pero, realmente, se trata de una música fácil y popular.

-¿Refleja la música actual, realmente, nuestro tiempo?

-Sí, absolutamente, pero en los grandes compositores.

-Háblenos usted ahora de la música concreta.

-La música concreta nació en Francia a raíz de la segunda posguerra. Y yo creo que ya ha cumplido su papel: organizar musicalmente el ruido. El ruido organizado ha desempeñado un papel singular en la evolución de la música contemporánea. En cambio, hay otro tipo de música que conserva actualmente toda su vigencia. Me refiero a la música electrónica. Este tipo de música se originó, por los años de 1953, en los estudios de Radio Colonia. Mientras la música concreta ordena sólo el ruido, la música electrónica se basa en sonidos musicales, obtenidos por síntesis, en el laboratorio, merced a generadores electrónicos. Precisamente por tratarse de sonidos musicales, abre insospechadas perspectivas a la composición musical, bien sea como música electrónica pura, o bien mezclada con música obtenida por los instrumentos normales de la orquesta.

-¿Y qué piensa de la llamada música aleatoria?

-La música aleatoria es una de las corrientes vivas más importantes del arte sonoro actual. En ella, en la música aleatoria, el compositor deja mayor, o menor, grado de libertad al intérprete. Esto sucede, asimismo, con la música "abierta", en la que el intérprete elige el orden de sucesión de las microformas, creadas por el compositor, de tal manera que las diferentes posibilidades de la macroforma el intérprete las hace o las recrea frente al público. Yo creo firmemente en el porvenir de estas tendencias. En cambio, pienso que, como la música concreta, el serialismo integral, en el que aparecen ordenados todos los parámetros del sonido (altura, duración, dinámica, timbre, formas de ataque, etcétera), ya ha cumplido su función histórica, y sus aportaciones han sido asimiladas por los compositores más distinguidos de hoy.



Carlos Obregón Santacilia, Sra. Stravinsky, Igor Stravinsky, Adela Formoso de Obregón Santacilia, Rodolfo Halffter, niños Gonzalo Halffter y Leonardo Obregón Santacilia.

—¿*Quiénes son esos grandes compositores de nuestro tiempo?*

—Esos grandes compositores, en su mayoría jóvenes, son: Stockhausen, Boulez, Luis de Pablo, Berio, Penderecki y Cristóbal Halffter.

—¿*Cómo entiende usted nuestro tiempo?*

—En nuestro tiempo, en el terreno musical que es en el que estamos, no sólo los problemas sociales, humanos y tecnológicos son los que actúan, sino también, y por primera vez, el azar desempeña un papel muy importante en la construcción de una obra musical.

—¿*Cree usted que la música es un lenguaje universal?*

—Yo creo que no. Entiendo que la música es un lenguaje particular de cada pueblo.

—¿*Qué opina usted sobre la música folklórica?*

—Sobre esto se ha polemizado mucho. Pero es evidente que ese tipo de folklorismo musical constituye una etapa necesaria —un mero tránsito— por la que han pasado todas las escuelas europeas. Gracias al canto popular que, según Felipe Pedrell, es la música natural, no reglamentada por lo circunstancial y erudito —música que brota espontáneamente de la garganta del campesino para expresar los sentimientos que le afectan— las escuelas del Viejo Continente adquirieron su acento propio. Los compositores mexicanos, en este aspecto, comenzaron a trabajar con lo que tenían a su alcance —su música popular— en busca de características que les permitieran evadirse de una imitación servil. Con la ayuda del documento vivo, Ponce, Rolón, Huízar, Bernal Jiménez, Hernández Moncada y Moncayo hallaron, en sus obras, el acento nacional. El famoso *Huapango*, de Moncayo, constituye el modelo más representativo de este tipo primario de nacionalismo.

—¿Cómo enjuiciaría usted la obra de Carlos Chávez?

—Carlos Chávez es un artista dotado de extraordinaria capacidad creadora y opuesto, por inclinación natural, a atarse indefinidamente a cualesquiera de los sistemas existentes. Chávez se ha inspirado en diversas fuentes: en el estructuralismo, en el indigenismo, en la preocupación social, en la esencia del estilo mexicano criollo y mestizo, en el maquinismo, en el jazz, en el helénismo... Sin embargo, poco importa la atmósfera sonora que las envuelva, ni el aspecto externo que exhiba, sus obras presentan sin excepción, la misma eficiencia de escritura, purgada de elementos innecesarios o decorativos, y la misma adecuación del instrumental técnico al propósito de lograr las diversas finalidades estéticas previamente fijadas por el compositor. A pesar de esa multiplicidad de facetas que ofrece su extensa producción, Chávez es, en primer término, un representante legítimo de esa gran corriente musical nacida en el presente siglo, en el Nuevo Mundo. Es un genuino compositor americano. Concretamente, un auténtico compositor mexicano. Yo considero que la obra de

Revueltas, Chávez y Galindo, considerada en conjunto, es, desde la Independencia, la contribución más importante a la música de México.

—¿Cómo ve usted el movimiento musical de vanguardia en México?

—En México existe en la actualidad un dinámico movimiento musical de vanguardia. Y en él militan compositores de la talla de Eduardo Mata, de Manuel Enríquez, de Francisco Savín y de Héctor Quintanar. Los cuatro aquí citados son músicos profesionales, animados por un audaz espíritu renovador y equipados con un bagaje completísimo de conocimientos técnicos. Los cuatro saben lo que quieren y cómo lograrlo. Por el uso de nuevos métodos de ordenar el material sonoro, en músicas serializadas y aleatorias, y por el empleo de sonidos de altura indeterminada y de ciertos efectos tímbricos, muy cercanos al ruido "coloreado", el grupo de compositores mexicanos de vanguardia se ha situado voluntariamente en un lugar muy próximo al que ocupan sus compañeros de promoción en Francia, Alemania, España y Polonia. Y estoy seguro, convencido, de que el futuro próximo de la música de México estará en las manos de estos cuatro compositores antes citados.

—¿Cuándo llegó usted a México?

—A México llegué al mediodía de mi carrera de compositor. En México, antes de que se iniciara la última fase de la tarde de mi vida, he madurado como artista. Aquí he compuesto la parte substancial de mi obra, que abarca desde el *Concierto para violín y orquesta*, hasta la *Tercera sonata para piano*. En México, mi estilo ha evolucionado: mi españolismo, al perder su adiposidad pintoresca, ha quedado reducido a sus esenciales rasgos tradicionales. Pienso, con Stravinski, que la verdadera tradición no es el testimonio revelado de un pasado glorioso, sino una fuerza viva que anima e informa el presente.

—¿No se ha sentido usted desterrado aquí?

—No, nunca me he sentido desterrado aquí. Aquí me he sen-

tido transterrado. Esto es algo que solía decir de sí mismo el ilustre filósofo José Gaos, español como yo y amigo leal desde nuestra adolescencia. El fue quien inventó la palabra.

—¿Y qué quiere decir la palabra transterrado?

—Con el empleo del vocablo transterrado —la preposición inseparable *trans* que, en las voces a que se halla unida expresa la idea de movimiento, de ir de un lado a otro, Gaos quería dar a entender —y es éste, asimismo, el significado que yo doy al término— que el cambio obligado de lugar de residencia, de España a México, no logró despertar en él la impresión de haber sido desterrado, sino la de haber sido trasladado de una a otra parcela de un extenso territorio hispano-mexicano, imaginario y real a la vez. Porque lo cierto es que ningún español en México, ni ningún mexicano en España, podrán sentirse desterrados nunca.

Y aquí pusimos punto final a nuestra conversación con Rodolfo Halffter, alemán y andaluz por la sangre, español por nacimiento y mexicano por vocación.

Revista Mexicana de Cultura, suplemento dominical de *El Nacional*, México, VI época, No. 45, 7 de diciembre de 1969.



Con el arzobispo en Santiago de Compostela, septiembre de 1975.

RODOLFO HALFFTER EN LA MUSICA DE SU TIEMPO

Kurt Pahlen

Dos pueblos reclaman para sí a Rodolfo Halffter: los españoles y los mexicanos. Entre ellos ha repartido su vida, por partes aproximadamente iguales. Sin embargo, Rodolfo Halffter no "pertenece" a ninguno de ellos, ni a ningún otro; pocos compositores pueden considerarse tan universales como él. Naturalmente, sus raíces son hispánicas, son latinas,¹ su campo de acción durante las décadas más importantes de su evolución se centra en México. Pero su estilo, como pronto veremos, no es propiedad de país alguno, de ninguna raza. Es muy "siglo XX" y muy *sui generis*.

Halffter se clasificó a sí mismo, durante mucho tiempo, como perteneciente a la Generación del 27. Trátase de una denominación que abarcó a aquellos jóvenes españoles, poetas, músicos, en general hombres de la cultura, que nacieron a la vida pública alrededor de aquel año. Tuvo ese año un significado especial: España celebraba en aquel entonces el tercer centenario de la muerte de Góngora, eximio poeta hispánico cuyo arte señala el apogeo de un estilo barroco; fueron los suyos versos de extraordinaria fuerza verbal, de un fuego interior sin límites, de sensualidad arrebatadora y de un artesanado insuperable. Naturalmente, Góngora fue hijo de su tiempo, de aquella época alrededor del 1600 que marcó un auténtico renacimiento europeo, una de las eras más fecundas de las artes y las corrientes

¹ A pesar de la sangre paterna que, según revela el apellido, indica un origen mucho más al norte de Europa.

espirituales, un derroche de belleza. Fue una corriente barroca, auténticamente barroca, lo que quiere decir —en un análisis profundo de la palabra— extraño, raro, fuera de lo común. También caprichoso, terco, exagerado. No pudo faltar quien viera en Góngora, apenas pasada su época, un exaltado cuyas imágenes oscuras y versos altisonantes no se hallaban, en el fondo, respaldados por los sentimientos correspondientes.

Pero la joven generación hispánica, nacida alrededor del 1900 —Rodolfo Halffter exactamente en esa fecha— anhelaba reivindicar no sólo a aquel lejano poeta sino los valores inalterables del barroco. No se hallaba sola; en aquel tiempo amaneció por toda Europa un renovado interés en el arte y la espiritualidad, fenómeno sumamente interesante cuyas consecuencias se observan en todos los terrenos de la actual vida cultural.

La Generación del 27 no se manifestó “gongorista” por vanidad ni por excentricidad; hubo un innegable retorno a varias ideas básicas de aquella era, la de los “siglos de oro”. No en vano un sabio austriaco, Lorenz, había establecido su curiosa “ley” afirmando que cada tres siglos se repetirían los fenómenos interiores y exteriores del mundo occidental: a los trescientos años —diez generaciones— se sucederían las épocas “clásicas”, las “románticas”, etc.

Los españoles de 1927 tuvieron además, aparte de una inclinación general hacia aquel retorno al lejano pasado, un ejemplo preclaro a seguir, un músico que a esa altura ya casi había prácticamente terminado su obra: Manuel de Falla. Su lema “ni una nota de más, ni una de menos” indicaba un “clasicismo” puro y, sobre todo, un anti-romanticismo muy característico. La curva de su vida señalaba el camino recorrido, con una claridad pocas veces observable. El genial gaditano, iniciado en la *zarzuela* y formas parecidas, había pasado por el impresionismo, con el cual se enfrentó por el contacto personal con su fundador y máximo exponente, Claude Debussy; había dejado atrás restos de un neorromanticismo característico de algunos grandes maestros del

momento, legando a su estilo musical tan propio que se alejaba cada vez más de la expresión pintoresca, anecdótica, programática. La austeridad falliana nada tenía de pobreza ni de renunciamentos. Era como la síntesis de todo lo importante y esencial. Y fue precisamente ese maestro —de insuperable importancia en la vida y obra de Rodolfo Halffter— quien en 1927 compusiera, adhiriéndose a la gran fecha, un *Soneto a Córdoba* (para una voz acompañada de arpa) sobre versos de Góngora. No fue que De Falla se hubiera sentido inclinado desde siempre hacia el arte barroco y su representante Luis Góngora y Argote. Pero precisamente la manera como el maestro gaditano había llegado a esa composición revela, más allá de una innovación en su vida, un síntoma característico del cambio generalizado del pensar y sentir de la época.

Fue el ilustre Federico García Lorca, vecino y amigo, admirador y colaborador de De Falla en su época de Granada² quien animó al maestro del *Retablo del Maese Pedro* y del *Concierto para clave* —ambos ya escritos— a dedicarse a la poesía de aquel gran andaluz. Y entre los versos de Góngora hubo un poema que muy especialmente entusiasmaba a García Lorca y pronto también a Manuel de Falla: el *Soneto a Córdoba* que comienza con las célebres, clásicas palabras:

*Oh excelso muro, oh torres
coronadas
de honor, de majestad,
de gallardía...*

Y así nació, en 1927, la composición que une los nombres de Góngora y De Falla, un encuentro que parecía simbólico a la Generación del 27. Para ella era como la confirmación de su

² En festivales de música andaluza y en una intensa labor a favor del teatro de títeres.

propio camino. Quedó definitivamente atrás la época del "nacionalismo", del pintoresquismo musical, basado en el folklore, a quien precisamente dos españoles tanto habían contribuido: Isaac Albéniz y Enrique Granados. Había sido una etapa tan fecunda como necesaria, prevista e incluso proclamada por el vate, el profeta del resurgimiento de la música hispánica, Felipe Pedrell. Pero para la Generación del 27, la etapa ya se hallaba cerrada. Aunque el temario bien podía ser "hispánico" —y lo fue aún para numerosos poetas, pintores y músicos— su trato debía franquear la valla de los Pirineos, debía hermanarse con las corrientes espirituales que a la sazón atravesaban Europa por todos los caminos. Y más aún: todo el mundo occidental.

Fue en aquel entonces cuando nuevas tendencias se abrieron paso vehementemente, en todos los terrenos: en lo político y social no menos que en lo filosófico y artístico. Y para comprender el camino de Rodolfo Halffter, desde sus días juveniles, de ensayos autodidácticos, pasando de la Generación del 27 hacia la elaboración de un estilo propio y personal, es ineludible trazar las rutas de la música universal que se abrieron delante de él. No corrieron paralelas; fueron contradictorias al máximo. Escoger significaba una decisión difícilísima. Veamos el estado de cosas en la música europea de los años del 20, época durante la cual Rodolfo (y su hermano Ernesto) tuvieron que definirse.

El fin de la Primera Guerra Mundial —en la cual, igual que en la segunda, España logró mantenerse al margen de los tremendos acontecimientos— señalará probablemente para una historiografía futura el inciso más importante, el hito decisivo en la evolución de la cultura y civilización occidentales. No es el momento de dilucidar si el filósofo alemán Sedlmayr³ acertó plenamente cuando ubica el descenso tanto de la cultura como de la civilización occidentales, a partir del siglo XVIII y cree ver ya sus síntomas en las artes anteriores a la Revolución Francesa. El he-

³ *La pérdida del centro.*

cho indiscutible es, de todas maneras, que el derrumbe señalado por el año de 1918 no es más que la última consecuencia de una larga disolución, una decadencia ininterrumpida durante décadas si no siglos. Esto no implica que el siglo XIX no haya producido manifestaciones artísticas maravillosas, realizaciones espirituales de admirable altura. ¿Por qué las horas en que se pone el radiante sol de un hermoso día estival habrían de ser menos fecundas que las matutinas?

El siglo XIX nace como época romántica. La nostalgia que la nueva clase, la burguesía, eleva a la misión espectacular de presidir las manifestaciones artísticas, engendra el romanticismo. La amplitud de tales sentimientos rompe el marco muy medido, espléndidamente simétrico, del "clasicismo". Pero no sólo la forma sufre cambios; es el contenido el que más modificaciones acusa.

El "contenido" de la música barroca y clásica es la música misma. Una obra sonora del siglo XVIII es una obra sonora, nada más y nada menos. La belleza de una melodía, la tensión de una armonía, el interés de un ritmo, he aquí donde residen el encanto y el valor de una obra musical. No intervienen —o sólo por excepción— ideas extramusicales, descriptivas o sentimentales. El romanticismo tiene un afán de acercar, de hermanar las artes entre sí y a las artes con ideas y filosofías generales o especiales. Por ello el romanticismo tiende hacia la unión de todas las manifestaciones espirituales, hacia lo que Richard Wagner denominará el *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte integral. El romanticismo crea la forma del *lied*, tan característica para su modo de sentir: la pequeña canción de apenas unos minutos de duración pero que ofrece un cuadro perfecto de imágenes y sentimientos, a través de un texto poético y una música cuyo supremo deseo es consustanciarse con aquel, ahondar su pintura, crear el "ambiente" de la manera más perfecta y sumergir al oyente en los sueños más abigarrados. Otro síntoma muy característico del romanticismo es la conversión de la *sinfonía* en *poema sinfónico*. La

sinfonía fue una obra netamente musical y en la cual para nada intervenía la descripción de estados o cosas extramusicales.⁴ Es Beethoven quien rompe con esta idea, Beethoven el primer romántico de la música.

A partir de él, el "contenido" de una obra musical va adquiriendo nuevos horizontes. Será siempre discutible si su *Quinta sinfonía* puede o no llamarse una obra "programática", si debe o no buscarse en ella un programa, un contenido extramusical. Que ahí está ¿quién lo duda? La cuestión no es ésta, tampoco. Es: si ese contenido (la lucha por la libertad, la batalla del individuo contra el destino, el problema de la grandeza auténtica del hombre) ha minado la forma clásica de manera decisiva o no. No hablemos de su *Tercera sinfonía* en la que retrata tan abiertamente a su héroe de entonces, Napoleón, y cuya dedicatoria hace trizas al coronarse aquel emperador. Pero ¿quién negaría el contenido extramusical de la *Sexta*, la *Sinfonía pastoral*? En ella, cada uno de los movimientos lleva un título que no deja lugar a dudas de que el compositor haya escrito música "programática", cuya plena comprensión sólo se ofrece al oyente conocedor de tal programa.

Era inevitable que con el avance del siglo romántico, el XIX, la tendencia hacia la música descriptiva se hiciera cada vez más clara. Ya Berlioz va lejos al describir en su *Sinfonía fantástica* los estados anímicos de un artista fracasado que busca su postrer consuelo en las drogas.⁵ Y a partir de mediados del siglo, prácticamente todo puede ser "tema", "programa" de una obra musical: el curso pintoresco y plagado de leyendas de un río (Smetana, *El río Moldava*), una batalla (Liszt, *La batalla de los hunos*), ideas filosóficas, figuras populares, etc. Nacen obras fascinantes, encantadoras, bellas; sin embargo, en no pocos músicos

⁴ Tan sólo hay que pensar en las de Haydn y Mozart, máximos creadores tempranos del género.

⁵ Según el programa originalmente indicado por él mismo, que después eliminó.



Rodolfo Halffter, Bola de Nieve y Tata Nacho en 1960.

surge la pregunta si todo esto puede aún considerarse "obra musical" pura, puesto que su origen radica muy lejos del arte sonoro. En la segunda mitad del siglo se hace evidente un grupo de compositores cuya posición es contraria a tal evolución y que reclaman para sí o reciben el nombre de "neoclásicos". Su exponente de mayor envergadura es seguramente Brahms.

Al mismo tiempo, quiero decir durante el siglo XIX, se agudizan los problemas puramente musicales. Guardan cierta relación con el antagonismo anteriormente descrito. Es claro que un compositor que desea "describir" un estado emocional de extrema tensión o hechos exteriores de gran crudeza, ha de acudir a sonidos tensos y crudos para conseguir su propósito. Esto no se consigue con las secuencias de dulces consonancias, tales como los "clásicos" solían presentarlas. Naturalmente, también los clásicos conocían la disonancia; la admiten todos los teóricos desde que existe una teoría musical. La comparan, por ejemplo, con la sal o cualquier otro condimento sin cuyo uso cualquier comida nece-

sariamente carece de encanto. Pero indican reglas bastante estrictas según las cuales toda disonancia ha de "resolverse" indefectiblemente, después de su uso, hacia una consonancia. La idea es clara: la consonancia, símbolo de un mundo "normal" (quiere decir, sano, y sabiamente guiado por el hombre), ha de prevalecer siempre. Cada desvío, toda excursión momentánea hacia estados "excepcionales" se expresa mediante alguna disonancia; puede tolerarse, puede incluso encontrarse atractiva (tal como el hombre puede hallar tolerable y hasta atractivo un pasajero estado de embriaguez, de enajenación, de pasión) con tal de volver indefectiblemente hacia la "normalidad", expresada por la consonancia.

En el siglo XIX aumentan las disonancias, tanto por su número como su crudeza, su agresividad. Hay quienes advierten en su contra. Pero es como abogar contra una tormenta que se avecina en un bello cielo estival. Hasta que un día —es exactamente el 10 de enero de 1865— el problema se hace presente con un tremendo rayo y un trueno ensordecedor. Es el día en que Wagner estrena en la Opera de Munich su drama musical *Tristán e Isolda*. Porque esta magna obra no sólo se distingue por largos pasajes de disonancias ininterrumpidas sino que coloca en la cabecera un acorde disonante de "resolución" imposible. Sería difícil pensar que Wagner haya procedido de esta manera para romper conscientemente con el pasado o para aterrorizar al oyente. Quiso, esto sí, ya con el primer acorde de la obra, despertar en el oyente la sensación de un drama sin solución, de un estado de ánimo presente en las almas de Tristán e Isolda, que no puede encontrar otro remedio que la muerte. Así creó Wagner el misterioso acorde (Fa-Si-Re sostenido-Sol sostenido) que irrumpió en la música de su tiempo con una fuerza indescriptible, desconcertando a los conservadores, entusiasmando a la juventud.

No existía aún el término "atonalismo" con todas sus derivaciones, y del cual tendremos que hablar detenidamente para

comprender el camino de Rodolfo Halffter (como de la mayor parte de su generación). Estamos aún en pleno siglo XIX, época que se jacta del triunfo del hombre sobre la materia gracias a la industrialización y las ciencias; que cree tener el derecho de soñar con una paz duradera, quizá "eterna". No en vano Stefan Zweig, gran novelista austriaco, la denominará (en su autobiografía) "el mundo de la seguridad". No obstante, los acontecimientos culturales y artísticos, acaecidos en sus últimas décadas, deberían haber despertado, alarmado al más confiado de los optimistas. Es signo de tiempos turbulentos no tener un estilo uniforme. Cuando el romanticismo comienza a disolverse —y esto ocurre apenas pasada la mitad del siglo— las tendencias más controvertidas se hacen visibles, audibles. Corrientes que se tildan a sí mismas como "anti-románticas" coexisten con un romanticismo super-romántico. Habría que pensar en primer término en dos de ellas: el impresionismo y el realismo, en la música denominado "verismo".

El "fundador" —casi podría hablarse de "inventor"— del primero, del impresionismo musical, es Claude Debussy. El impacto que su música causa en los compositores contemporáneos o un poco posteriores, es sencillamente enorme. El mismo cree venir de Wagner, ha asistido en Bayreuth al estreno de *Parsifal* y admira, como casi la totalidad de los músicos de la época (incluso aquellos que no lo admiten o le niegan toda importancia) a *Tristán e Isolda*. Y aquel famoso primer acorde le está dando vueltas en la cabeza.

Debussy llega a resultados comparables. Ha disuelto la melodía en pequeñas frases o simplemente en sonidos encadenados cuyo valor y encanto radica en su impacto emocional. Ya no le interesa comenzar una obra —y ni siquiera una frase o melodía— en una determinada tonalidad y concluir las en la misma. Emplea acordes mucho más complejos que Wagner; no le viene a la mente "explicarlos"; los que tratan de analizarlos encuentran que Debussy junta dos tonalidades al mismo tiempo. Es la revolu-

ción. La continuación de la revolución iniciada por *Tristán e Isolda* de Wagner y que no fue seguida por su autor; no sabemos si porque los temas tratados ya no exigían tales innovaciones o porque Wagner había echado un vistazo hacia la música "sin tonalidad" y la visión le halla parecido temible. Debussy comienza cuando Wagner muere. Coloca acordes de dos tonalidades, una encima de la otra, y de repente se halla en el reino del "politonalismo".

La influencia de Debussy es enormemente fuerte en el instante en que los hermanos Halffter se inician en la música. Conocido es su efecto sobre Manuel de Falla; al llegar a París en 1907, no pudo ni quiso sustraerse al impacto que personalidad y obra de Debussy causaron en él. *Noches en los jardines de España* es el hermoso fruto de esa época, un De Falla sumamente debussyano o impresionista. Sin embargo, el agudo intelecto del maestro español pronto lo liberó de ser un mero sucesor de *Claude de France*. Los Halffter ya no lo conocieron con vida; al morir Debussy —en el último año de la Primera Guerra Mundial— recién estaban despertando a la música. Sin embargo, su obra los impresionó profundamente. Oigamos sus propias memorias:

...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 dos grandes maestros: Schönberg y Debussy... La carencia de bases seguras, como les sucede a todos los autodidactas, me enfrentó a menudo a enormes problemas, cuya solución, prevista en los buenos textos didácticos, tuve que adivinar. Sin embargo, tal inconveniente se vio compensado por la falta de prejuicios técnico-estéticos que, en los Conservatorios, muchos maestros inculcan a los alumnos...⁶

⁶ Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter, su obra para piano*, Madrid, 1979, p. 14.

Queda pues atestiguada la influencia de Debussy. Con respecto a la otra aquí mencionada, la de Schönberg, tenemos que explicarla más detenidamente. Porque las teorías de ese maestro vienes lograron sacudir no sólo a los jóvenes de los años 20 —como a Halffter— sino que produjeron consecuencias —tanto valiosas como desastrosas— durante varias décadas más. Interesante resulta otra cita del mismo Halffter en que comenta su primera obra pianística; data ésta de 1922 y se titula *Naturaleza muerta*:

...Mis comienzos como compositor se producen dentro del campo del cromatismo y de la vaguedad tonal. Aquellas primeras páginas musicales mías, todas ellas inéditas, son francamente atonales. En España, por aquel entonces, esta tendencia hacia el atonalismo constituía un caso insólito.⁷

Los dos “preceptores” cuya influencia decisiva admite Rodolfo Halffter, Debussy y Schönberg, lo inician en el atonalismo. Es la corriente que domina los primeros años de la posguerra. Hay que explicarlo porque se trata, en la música del siglo nuestro y en la de Rodolfo Halffter, de un concepto básico.

Hacia fines del siglo pasado, se multiplicaron los problemas de toda índole que acosaron más y más la vida del hombre. La técnica, en vez de simplificar su existencia dejándolo con más tiempo de “vivir” realmente, le creó nuevas ambiciones inútiles, nuevas preocupaciones y perturbaciones, al mismo tiempo que intensificó aún más las diferencias sociales. Las ciudades crecieron desmedidamente destruyendo la sociabilidad, la vecindad, la calma interior necesaria. El psicoanálisis no sólo curó algunas desviaciones sino que causó muchas más. La lista podría seguirse indefinidamente. ¿Podía un mundo así —cada día más lejos del preconizado ideal de ser “sano” en los sentidos físico, mental y

⁷ Antonio Iglesias, *obra citada*, p. 61.

sentimental— crear un arte “sano” según los conceptos de tiempos anteriores? Si en la vida del hombre, los problemas y las preocupaciones superaron a los momentos tranquilos, confiados, felices, en proporción cada vez mayor, el arte tuvo que cambiar radicalmente sus bases, su filosofía, su estilo, su razón. En la música esto significa sencillamente que la proporción entre consonancias y disonancias, tal como existía en el clasicismo, no ha podido permanecer inalterada. Con las “disonancias” de la vida diaria aumentan las disonancias musicales...

A la vuelta del siglo, las relaciones tonales se han complicado considerablemente, la ciencia de la armonía se muestra flexible —hasta cierto punto, por lo menos— y admite sonidos y acordes, como también modulaciones y otras combinaciones entre tonalidades que una década atrás habrían sido irremediamente condenadas. Pero frente a los que hacen uso de esas libertades —Max Reger, por ejemplo, o Gustav Mahler— surgen los otros que ya no ven perspectivas de adaptar la ciencia de la armonía clásica a las nuevas necesidades. Rompen, pues, decididamente con lo anterior. Disuelven, en último término, la tonalidad. Quedan abolidas, más por la práctica que por una nueva teoría, todas las reglas que durante siglos los estudiantes de música tuvieron que aprender. Abolida la idea de escalas, de acordes.

No puede ser casualidad que al mismo tiempo que caen las antiguas relaciones musicales, las reglas de convivencia de los sonidos, también caen, como consecuencia de la guerra, los gobiernos y los sistemas sociales. La primera posguerra desencadena una serie de innovaciones en todos los terrenos, es una época auténticamente revolucionaria. Se inicia la época que todo lo pone en duda; la época de la rebeldía en todos los terrenos.

Quedamos en el de la música. Cuando poco antes de la Primera Guerra Mundial, en Viena y en París, e independientemente entre sí, se ofrecen por primera vez composiciones “atonales” al público, el escándalo no se hace esperar. Son verdaderas batallas las que se libran entre los “modernos” y el grueso del



Rodolfo Halffter con Blas Galindo y Leonardo Obregón, México, 1941.

público cuyo oído no puede acostumbrarse, de la noche a la mañana, a los nuevos sonidos. El cambio resulta doblemente sensible porque el gran público burgués que poblaba tanto las salas de conciertos como los teatros de ópera, vive aún la música del romanticismo que coincide con su propia época de gloria. No quiere ni puede admitir una música expresamente antiromántica; aún más, una música basada en otros principios que la "belleza" del sonido, la elegancia o la emoción de una melodía, el acierto de "pintar" con sonidos algún acontecimiento extramusical. El atonalismo es más que la abolición de la tonalidad; es la tentativa de encontrar una nueva finalidad a la música. Demás está explicar que el mismo fenómeno aparece, aproximadamente al mismo tiempo, en las otras artes también. Se arrasan tabúes, se tratan de establecer nuevos principios.

Nada más lógico que el estreno de *La consagración de la primavera* del joven Igor Stravinski sea silbado en París hasta el punto que hace completamente inaudible la ejecución de la orquesta; y lógico que más o menos al mismo tiempo un concierto

con obras de Schönberg y sus alumnos y seguidores —Alban Berg, Anton Webern, Alexander Zemlinsky— en Viena se convierte en campo de batalla.

Sin embargo, estos hechos quedan totalmente sin efectos posteriores para el curso de la historia musical. Y esto es, probablemente, lo más interesante del asunto. Porque si los nuevos experimentos hubieran sido nada más que esto —ensayos, experimentos, caprichos, tentativas de llamar la atención con fines de fama o lucro— pronto habría desaparecido todo. Pero no ocurrió así. El joven compositor de aquel momento no tuvo alternativa, no pudo elegir. Las duras circunstancias de la época lo obligaron a la búsqueda incesante de caminos hacia una nueva meta que aún no aparecía clara en el lejano horizonte. Si se quiere puede calificarse de trágica, de heroica, la posición del artista en aquel momento. Por mandato de su conciencia, tuvo que apartarse de los caminos trillados del romanticismo; tuvo que buscar febrilmente las sendas que conducirían al mundo del mañana que reemplazaría el anterior, del cual tantos espíritus sensibles se sentían defraudados.

Esta sensación de completa desilusión aumentó hasta grados insoportables con el fin de la Primera Guerra Mundial. Prácticamente toda la juventud —vencidos como vencedores— se sentía defraudada ¡Cuántas promesas le había hecho la generación anterior! Promesas de felicidad, de un mundo mejor, de libertad y justicia, de hermandad, de bienestar sin sacrificios, de un porvenir luminoso para todos, sin miramientos de condición social, de raza, de herencia. Lo que quedó al callar los cañones sólo sirvió para demostrar lo hueco, lo falso que el mundo en realidad había sido.

Lo que era de esperar, aconteció; los años 20 fueron revolucionarios en todos los terrenos. Se abrieron a todo lo nuevo, se echaron en los brazos de profetas que prometieron innovaciones. Fueron años turbulentos, de toda clase de experimentos, razonables o locos, sinceros o fraudulentos.

Los que habían, con toda buena fe, iniciado la disolución de la tonalidad, los "atonalistas", vieron más lejos que la enorme mayoría de sus seguidores. A la euforia de la "libertad" tonal siguió pronto la decepción. El atonalismo parecía un océano inmenso, sin rutas, sin faros. Fácil era aventurarse sobre él. Difícil, regresar al puerto. Entre los que vieron el peligro del caos que se había originado, estaba Schönberg, el agudo espíritu vienés. Desde años atrás pensaba en nuevas reglas, nuevas leyes que podrían poner orden a la completa anarquía que fue la consecuencia de la disolución de la tonalidad.

También Rodolfo Halffter, temprano adicto a la "atonalidad" schönbergiana, debe haber sentido los graves problemas del estado a que la música en aquellos nerviosos y movidos años 20 había llegado. Su conciencia artística, aguda de por sí y agudizada por su observación de innumerables experimentos infructuosos y hasta irresponsables, nunca admitió composiciones sin inspiración artística; un mero juego de sonidos, una construcción meramente cerebral nunca le merecieron la presentación como obra musical. Inquieto de espíritu y afanoso por estar en contacto con sus compañeros en el resto del mundo, Halffter conquistó tempranamente una cierta posición de estima en los círculos de la "música nueva", al comienzo quizá no tanto como su hermano Ernesto que había logrado éxitos resonantes en festivales de música moderna. Pero a lo largo de su labor tesonera de décadas y décadas, Rodolfo se erigió en figura sumamente considerada en la vida musical del siglo.

La enunciación de una nueva teoría de la música, publicada por Schönberg a mediados de los años 20, sacudió los círculos musicales que se debatían en dudas. Y debe haber sido esperada por Rodolfo Halffter con enorme inquietud. Y en efecto, en ese *Tratado de Armonía* halló el maestro español la pauta para su futura obra. Se unió con plena convicción artística, al dodecafonismo. No obstante esa elección, siguieron en vigor para él otras influencias: la "hispanica" a la que nunca renunció y como factor

relativamente nuevo en aquel momento, la admiración por Stravinski, el "zar de la música contemporánea" según el ingenioso dicho de Honegger. El hispanismo y el ejemplo de Stravinski impidieron —además de la conciencia artística de la que hablamos antes— que Rodolfo Halffter se entregara a un dodecafonismo puramente cerebral, matemático, construido. Porque fue ese el peligro del sistema y numerosos músicos sucumbieron.

Prueba de esa posición es un discurso de Rodolfo Halffter que quisiera reproducir en parte. Fue pronunciado casi 50 años después de aquellos tiempos en que su estilo musical se consolidó dando rumbos fijos y seguros a su inspiración. Entre el 21 de junio y el 10 de julio de 1976 se celebró en Granada su nuevo curso "Manuel de Falla" en el marco del XXV Festival Internacional de Música y Danza. Fue ahí que el exdiscípulo del gran maestro gaditano, y reconocido compositor ahora él mismo, dijo, hablando de Falla y recordando sus propios comienzos a su lado:

...nuestro objetivo 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. De Falla nos había señalado la manera de alcanzar esa meta. Don Manuel había logrado la renovación del lenguaje al extraer e incorporar a su arte las esencias de nuestra música popular, o música "natural", la que, como la andaluza, está estrechamente ligada al primitivo canto litúrgico español, y al tomar la savia de la antigua música culta hispánica, olvidada en archivos y bibliotecas... Y presente, siempre presente, en el admirable "Cancionero" de Pedrell.

Para todos nosotros, los compositores del Grupo y los amigos más allegados, este *Cancionero* constituía una especie de libro de horas. Dalí, por ejemplo, solía decir, con marcado acento catalán, a sus compañeros de la madrileña Residencia de Estudiantes: "Cuando Federico García Lorca

agarra el diccionario (*sic*) de Pedrell, se pone insoportable; pero eso sí con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable."

La incorporación al pensamiento europeo la consiguió De Falla al aceptar, como norma directa de la composición musical, la nueva objetividad, antirromántica, nacida en el París —la moderna Atenas— de la anteguerra de 1914.

Con su ejemplo, don Manuel abrió de par en par un amplio ventanal, por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas, de la existencia de un espíritu innovador, que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio. Fue este espíritu innovador el que propició el nacimiento del neoclasicismo. La música fue liberada de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor. Nació el concepto de música pura, de poesía pura, de arte puro. Dice Paul Valéry: "La poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber sido eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente hablando."

Nosotros, los compositores del Grupo aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y, por elemental pudor, nada de autobiografías puestas en solfa.

Tal concepción "purista" lleva implícita la consideración de que cualquier trozo musical es, en primer lugar, un objeto sonoro, cuyo contorno está delimitado por su estructura formal. Dada la índole abstracta de la música, las frecuentes y apasionadas polémicas acerca del contenido y la forma son ociosas e inútiles. En la música, contenido y forma son una misma cosa. Y no me refiero, claro está, a la forma entendida como el hábil manejo de un catálogo

de posibilidades estereotipadas —forma *sonata*, forma *rondo*, forma *lied*— sino como la creación de una forma específica, construida *ex novo*, para cada composición.

Son dignos de admiración aquellos compositores que evitan repetirse. Es necesario, afirmaba Debussy, rehacer el *métier* —y la forma añadiría yo— según el carácter que se quiera dar a cada obra. De Falla siempre tuvo presente tal recomendación, que obliga a una búsqueda tenaz y constante.

La música, pues, carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica... La música es, en si misma, un fin...⁸

Son algunas de las máximas que Rodolfo Halffter enunció medio siglo después y que se refieren a la clarificación del concepto musical que en la juventud y bajo la influencia de tres maestros muy distintos entre sí —Manuel de Falla, Claude Debussy, Arnold Schönberg— adoptaron él y sus compañeros del Grupo, jóvenes españoles de aquel momento crucial para la música. Se explica sin duda que a la búsqueda de una música “pura”, “antirromántica”, “objetiva”, “libre de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor” tuviese que hallar en el dodecafonismo schönbergiano el camino ideal hacia la “nueva música” que anhelaban él y tantos de su generación.

¿En qué consiste esa entonces novedosa teoría schönbergiana, la “de los doce sonidos iguales”? Parece oportuno explicarlo con algunas palabras. Para hacerlo no basta una explicación musical, creo conveniente recurrir a campos más vastos.

El atonalismo que creía haber “liberado” la música de las “cadenas” que, según él, había significado el imperio de leyes musicales, precipitó la música hacia la anarquía y el caos. Nada

⁸ Rodolfo Halffter, *Discurso pronunciado en la inauguración del “Año Manuel de Falla”*, Granada, 1976.

en la sociedad humana —en su estado actual— puede existir sin reglas ni leyes, sin organización y jerarquía. La decepción de la joven generación que sobrevivió a la Primera Guerra Mundial condujo a experimentos políticos y sociales que, dictados en su mayoría por un idealismo sin límites, estaban condenados de antemano al fracaso, o por lo menos a la modificación drástica. Esa época de las luchas por nuevas formas en lo político y social fue también, y es natural que así sea, el tiempo en que surgieron nuevas tendencias en las artes. El lema era: liberación. Se abolieron leyes pictóricas, literarias, musicales, sin dictar nuevas, más acordes con la época. Se festejaba el caos como si fuera una conquista. Y lo fue, pero tan sólo en manos de verdaderos talentos que llevan sus propias leyes en sí mismos. Abundaban al lado de los pocos que así podrían llamarse, los otros que eufóricos de la nueva libertad se extralimitaron en todas las direcciones posibles. A los maestros que utilizaron las nuevas posibilidades con criterio, con autodisciplina —tan necesaria al artista como al político— y con auténtica creatividad pertenecían, entre otros, Stravinski y Bartók. Sus creaciones “atonales” demostraron que el genio puede moverse dentro de cualquier terreno.

Pero la gran masa de compositores abusaba de las ilimitadas posibilidades del atonalismo: más aún, hizo pasar por novedad audaz lo que no fue más que impotencia artística, falta de inspiración y desconocimiento de los recursos técnicos más elementales.

Durante unos veinte años el atonalismo campea por toda la música occidental. Pero choca siempre de nuevo con tendencias de ideas diferentes y hasta contrarias. La ola gigantesca que, junto al final de la guerra, invade Europa y conquista con nuevos sonidos inauditos a la juventud, se llama *jazz*. Viene de América; más concretamente, de los negros estadounidenses, de los ex-esclavos sureños. Nació en los campos de algodón, en las orillas del Mississippi, en las tabernas de Nueva Orleans y los *show-boats*. Fue un fenómeno tanto social como musical, y

su conquista del mundo, uno de los hechos más fascinantes de la historia del arte de todos los tiempos.

También el *jazz* fue una liberación de cadenas tradicionales. Pero muy diferente en todo del atonalismo europeo. El *jazz* tiró por la borda a todas las especulaciones teóricas de los músicos "eruditos"; en él actuaban instrumentistas que fuera de su instrumento ignoraban totalmente todo de lo que era considerado "saber musical". Muchos no sabían ni leer música. De oído compusieron, de oído improvisaron. Arrebataron a las masas, enardecieron a las multitudes como ningún músico "culto" de aquel momento (y de otros también) siquiera soñaba.

Era claro que su mensaje y su éxito influyeron grandemente en todos los ámbitos deseosos de cambios fundamentales para la música. Ahí estaba lo que ciertos grupos de músicos "sociales" anhelaban obtener: un arte capaz de interesar, de entusiasmar al "pueblo", incluso al menos erudito e instruido. Contemplando las tendencias de las rebeliones y revoluciones de la posguerra, se comprende claramente la aparición de tales compositores —como Kurt Weill, Hans Eisler y otros— que buscaron afanosamente aquella música, simple, directa, emocional, que causa un efecto al mismo tiempo auditivo y político. Introdujeron el *jazz* en textos de crítica social y consiguieron así la popularización de aquellos. La tendencia llegó a su máxima eficacia en *La ópera de tres centavos* de Kurt Weill, sobre el argumento de Bertold Brecht quien a su vez había modernizado *La ópera de los mendigos* de Pepush y Gay, estrenada dos siglos atrás en Londres. Al estreno de la obra de Brecht y Weill en el Berlín de los revolucionarios años 20 de nuestro siglo siguió la inmediata difusión mundial de alcances descomunales.

Fue una música totalmente contraria a los postulados que luego enunciara Rodolfo Halffter como rectores de su propia creación musical y creencias de su Grupo. Porque esa sí era música al servicio de ideas extramusicales, era música "subjetiva".

El atonalismo se agotó con celeridad sorprendente. Las obras

que de él sobreviven, lo hacen no porque son atonales, sino a pesar de ello. Para citar un ejemplo ciertamente notable: la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, alumno predilecto de Schönberg. Hay más, naturalmente. Sin embargo, el resultado de la labor de tantos años no puede tildarse de muy brillante.

En las cabezas de algunos músicos surgió cada vez con mayor fuerza la convicción de que el atonalismo no había sido más que un estado de transición. Sí consiguió la abolición de leyes vetustas y fenecidas, sí allanó sendas hacia un nuevo mundo sonoro, bienvenido. Pero no era capaz de conducir él mismo hacia ese nuevo mundo. Porque ese nuevo mundo tenía que ser un mundo organizado, no anárquico; un mundo bien pensado, no caótico.

Entre los músicos que no sólo pensaban en nuevas leyes para la convivencia de los sonidos musicales sino que también habían comenzado a elaborar diferentes posibilidades para ello, estaba Arnold Schönberg. Por segunda vez era "adelantado"; en vísperas de la Primera Guerra Mundial fue, como vimos, uno de los pioneros del atonalismo. Y ahora, después de la terrible conflagración y en un mundo bien diferente, estudió pacientemente las posibilidades de un nuevo sistema de composición. No supo que al mismo tiempo otro músico, austriaco como él, Josef Mathias Hauer, estaba ocupándose de la misma cuestión y en forma parecida. Cuando ambos se dieron cuenta, un encuentro resultó infructuoso, y cada uno siguió por su camino. Mientras la teoría de Hauer permaneció casi en el anonimato, la de Schönberg supo difundirse entre los compositores de todo el mundo occidental. Lo que prueba, en primer término, la necesidad espiritual de ellos de salir de la anarquía del atonalismo, de encontrar tierra firme sobre la cual erigir sus obras.

Entre los —entonces jóvenes— compositores que se emplearon al "docetonismo" o "dodecafonismo" de Schönberg, también se encuentra Rodolfo Halffter. Si un hombre como él, dueño de inspiración y de intelecto agudo adopta un sistema como base de su razón principal de la vida, la composición, los motivos han



Rodolfo Halffter,
dibujo de Absalón, 1985.

de ser poderosos. A pesar de la juventud que durante los años 20 acusa Rodolfo Halffter, esa decisión de adoptar un complicado y rígido sistema de composición no puede llamarse irreflexiva ni precipitada. Eran los dos hermanos Halffter, a la sazón, músicos de ya no discutible talento y personalidad. Uno de los primeros en verlos así fue Adolfo Salazar, el ilustre crítico y musicógrafo español (que luego compartió con Rodolfo el exilio y pronto la nueva patria mexicana). Leemos una crónica de Salazar sobre un recital de piano, a cargo de Fernando Ember, húngaro de nacimiento pero residente en España, y en el cual fueron presentadas obras de los hermanos Halffter:

...presentaba algunas obras muy breves, de un neto carácter "intimista", de dos músicos jóvenes, Rodolfo Halffter y Ernesto Halffter, españoles de nacimiento... Esos dos hermanos constituyen en nuestro país un caso de notoria excepción... Y es curioso observar cómo dentro de la natu-

ral semejanza que los une, ambos hermanos perfilan una personalidad que no por incipiente deja de ser perceptible a un observador cuidadoso. Lírico, de un romanticismo tierno y afectuoso, Ernesto presentó tres pequeñas "piezas líricas", en las que la primera denota un sentido armónico, notabilísimo, junto al suave melodismo de la segunda y al sentimiento intenso de la naturaleza de la última. 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...⁹

Se trataba de *Naturaleza muerta*, anteriormente mencionada. Pieza de factura atonal, según el propio autor. Escrita pues en un estilo y mediante una técnica que Rodolfo Halffter, unos años más tarde, iba a abandonar para plegarse de lleno al nuevo sistema entonces elaborado por Schönberg, el dodecafonismo.

Las doce notas de nuestro sistema tonal constituyen, por la imperiosa necesidad de la teoría, una escalera con idénticas distancias de un peldaño al otro. Esta igualdad no ha significado durante siglos, ninguna igualdad en importancia. Sobre cada una de las notas, de los sonidos, pueden erigirse dos escalas; una pertenece al modo mayor, la otra al menor. La idea de la escala significa que alguna de sus notas tenga una mayor importancia que otras: así por ejemplo, la nota fundamental. En la escala de Do (igual si mayor o menor) la nota, el sonido de Do es la base, el punto de partida y, por ende importante. De importancia también es la quinta nota (que es la misma en mayor y en menor), por razones que nos llevarían un poco lejos explicar. Lo fundamental es saber que en el sistema clásico-romántico, fundado siglos atrás por Zarlino y Rameau para el mundo occiden-

⁹ *El Sol* de Madrid, 29 de marzo de 1922.

tal, quizá sobre bases anteriores estipuladas por la musicología sumamente adelantada, de los árabes, sobre todo en España, en ese sistema los doce sonidos no eran de la misma importancia. Pero, y esto es decisivo, esa importancia variaba: era claro que en un trozo escrito en Do mayor los sonidos Do y Sol adquirieron esa importancia especial y que dejaron de tenerla en la tonalidad de Re mayor; en ésta tomaron los lugares de preferencia las notas Re y La, etc. Esta jerarquía fue lo que confirió a la música "tonal" —la de los siglos XIII al XIX— su característica, aquella sensación de estar escrita en determinada "tonalidad". Es algo como el puerto patrio para el barco; puede navegar alrededor del mundo, alejarse por aguas ignotas, pero siempre a sabiendas que al final de su ruta se le arribará de nuevo al puerto patrio. El sentido de la tonalidad se halla sumamente arraigado en el hombre occidental. ¿Será sólo por la experiencia, la costumbre de siglos? O ¿será una ley natural y por ende inamovible? Los "atonalistas" creyeron en lo primero. No es éste el sitio adecuado para polemizar sobre el punto.

Como el sistema tonal reconoce jerarquías tradicionales, también los sistemas políticos, usados durante los siglos, las conocían. Fueron autoridades preestablecidas, como en las monarquías, o electivas, como en las repúblicas democráticas. En las rebeliones de la primera posguerra se buscaban nuevos sistemas gubernamentales, entre ellos alguno, anárquico, que deseaba prescindir de toda jerarquía. El atonalismo nos parece comparable a ello: campea en él la idea de la igualdad absoluta.

Schönberg no deseaba desmentir esa "igualdad", ni restablecer algo parecido a las jerarquías anteriores. Quiso mantener la idea de la "igualdad" de sonidos —que seguramente creyó la más adecuada para la mentalidad del siglo XX— pero crear cierto orden de convivencia entre ellos. Hoy nos parece significativo el hecho de que Schönberg no fue, ni de lejos, el más radical de los innovadores de aquel momento. Había otros —entre ellos el checo Haba, el mexicano Carrillo— que atacaron no sólo la

antigua convivencia entre los sonidos establecidos siglos atrás, sino esos sonidos mismos: ¿por qué el "semitono" como fundamento de nuestro sistema? Propusieron la división de esa entidad mínima; realizaron, ellos mismos, no sobre el papel sino en la práctica de los instrumentos, subdivisiones tenidas por imposibles; cuartos de tono, octavos, dieciseisavos, etc. Fue, como luego se vio, un adelanto, una profecía de la música electrónica que se presentó al mundo por primera vez en 1950.

En su afán de mantener por un lado la igualdad de los doce sonidos tradicionales (vulgarmente hablando: las doce teclas, entre blancas y negras, del piano o el órgano, dentro de la octava, la natural e indiscutida unidad), y el de hallar reglas para su nueva "composición"—nueva manera de "componerlos"—Schönberg halló poco a poco su "dodecafonismo": regla de validez absoluta e irrestricta, según la cual toda pieza u obra musical tenía que estructurarse sobre la totalidad de los doce sonidos existentes. Esta regla debe regir no sólo en la faz melódica sino también en la armónica (si aún de "armonías" puede hablarse).

El dodecafonismo es un sistema de composición que a primera vista parece eliminar la fantasía, la inspiración. Uno de sus primeros adictos, Ernest Krenek, pronunció cierta vez la frase que causó revuelo y numerosas protestas: "... (con el dodecafonismo) nos hemos liberado de la inspiración..." El nuevo era un sistema matemático, calculado y en el cual nada o casi nada se dejaba al libre juego de la fantasía. Con el sistema dodecafónico, prácticamente toda persona conocedora de la escritura musical, pudo "componer". Claro que no fue esta, nunca, la intención de su creador Schönberg que en pocas pero inspiradas y valiosas obras anteriores (*Noche transfigurada*, *Gurre-lieder*) había demostrado fehacientemente su capacidad creadora por inspiración.

Lo que Schönberg quiso —y con él Rodolfo Halffter— era precisamente lo que después, en 1976, fue enunciado como credo básico de los jóvenes de la Generación del 27: que la música no puede ni debe servir de vehículo para la expresión subjetiva del

compositor; que la música carece de contenido ajeno a su propia sustancia: rítmica, melódica, armónica, tímbrica; que la música es, en sí misma, no un medio sino un fin. Para controlar el cumplimiento de estas reglas, Schönberg ha ideado el dodecafonismo, sistema muy estricto y muy cerebral. Para él, lo importante era la enérgica reacción contra un romanticismo que durante un siglo había llevado a la música hacia el extremo opuesto, hacia la total subjetividad, hacia el desarrollo de su capacidad descriptiva, hacia su amplia consustanciación con el sentimiento.

Una generación aparentemente anti-romántica adoptó en buena parte, la idea schönbergiana, el sistema dodecafónico. Entre ella estaba Rodolfo Halffter. Desde entonces han transcurrido décadas, muchas décadas. Lapsos de profundos cambios en todos los terrenos. No se puede siquiera enumerar todos los estilos que la música ha ensayado desde entonces. Quedó como única unidad el hecho de que no ha existido, en ningún momento del siglo actual, un estilo claro y uniforme, una unidad de criterio. El dodecafonismo ortodoxo, tal como Schönberg lo había ideado y creado allá por los años 20, se ha ido diluyendo, desgranando, como todos los sistemas de composición anteriores a lo largo de los tiempos. Sin embargo, mucho de sus ideas se ha refugiado en nuevas teorías, como en el llamado serialismo.

La música culta o erudita de hoy conoce docenas de corrientes; algunas se inscriben en el microtonalismo, otras se esfuerzan por hallar el camino hacia una "nueva simplicidad", se habla de neorromanticismos, neoclasicismos, todo ello bajo el lema de "vanguardismo", palabra tan orgullosa como indefinible. En medio de este torbellino pocos creadores han sabido mantenerse incólumes y fieles a sí mismos. Entre ellos está, sin lugar a dudas, Rodolfo Halffter.

No es que no haya sufrido evoluciones, y muy importantes, como todo aquel que vive intensamente en una compleja materia y va descubriendo, con trabajo sincero y dedicación completa,

matices cada vez mas nuevos, nuevas posibilidades, nuevos secretos. Halffter los descubre por dos caminos: la composición y la enseñanza. Que México cuente, hoy por hoy, con toda una falange de jóvenes músicos —productivos como reproductivos— capaces de intervenir en una línea adelantada del quehacer internacional, es en buena parte obra de Rodolfo Halffter. Ha servido de guía y de maestro, no de dodecafonistas, no de politonalistas, no de atonalistas: simplemente de músicos. Junto a la estética ha enseñado la ética de la música. Y no ha dejado de predicar que existe en la verdadera música, una unidad absoluta de pensamiento y forma, de contenido y forma, cualquiera que sea el "método", el estilo, cualquiera que sea la técnica empleada.

Hoy que Rodolfo Halffter puede echar un vistazo retrospectivo a su camino, podrá tener la seguridad de que éste se haya realizado sin quebranto, sin grandes desvíos, sin entrar jamás en callejones sin salida. Muy significativas me parecen sus propias palabras pronunciadas cuando, en 1980, la Fundación March dedicó dos conciertos importantes —"monográficos", los ha llamado él— a su obra. Fue con motivo de cumplir el compositor 80 años, momento en que le parecía oportuno resumir la labor emprendida sesenta años atrás:

...En lo que a mí se refiere —no importa los materiales sonoros que haya utilizado en las diferentes etapas de mi carrera, ni las mutaciones que haya sufrido mi lenguaje musical— lo cierto es que jamás me he apartado, en lo esencial, del credo estético neoclasicista. Por esta razón, mi evolución presenta una evidente cohesión interna. Al correr de los años, y gracias a la generosa hospitalidad que me ha ofrecido México, me he esforzado por poner mi obra al día, pero manteniendo absoluta fidelidad a un estilo derivado de los principios estéticos antes enunciados, incluso cuando, a partir del año 1953, incorporé a mi lenguaje elementos propios de la vanguardia internacional, derivados del serialismo...

En México, pues, en 1953, di el paso de penetrar resueltamente en el mundo de la atonalidad. Mi presencia en dicho mundo se acusa, de manera inequívoca, en mi obra *Tres hojas de álbum...* Mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución. Mi música dodecafónica y mi música politonal son, en lo referente a su contenido estético, muy semejantes. Practicada con libertad, sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis obras tonales: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo, una textura transparente y una extremada condensación de la materia sonora; rasgos todos ellos característicos de la música de De Falla y sus seguidores.

Si De Falla viviera y escuchara mis obras dodecafónicas, seguro estoy que se escandalizaría. El, que creía en la ley eterna de la tonalidad, se hubiera negado a admitir que era un hecho cierto el derrumbamiento de la tonalidad. Yo hubiera tratado de aclararle que mi adscripción al dodecafonismo no representaba un cambio sustancial de posición estética ni de ideología musical, y que continuaba siendo uno de sus más fieles discípulos...¹⁰

Los alumnos de Rodolfo Halffter son pues "nietos" de Manuel de Falla. Muchos de ellos han llegado a posiciones destacadas en la vida musical de su país y del mundo. Sería injusto no mencionar a su lado a otros de los grandes rectores que han contribuido a la formación de la actual generación joven: no puede hablarse de música mexicana ni latinoamericana —el término "indoamericana" cuadraría aquí mejor— sin hablar de Carlos Chávez, compañero y amigo de Halffter; y creo un acto de justicia recordar aquí a un maestro que, con otras técnicas que Halffter pero con

¹⁰ Rodolfo Halffter, en *Boletín Informativo no. 92 de la Fundación Juan March*, Madrid, abril de 1980, p. 31.

idéntico entusiasmo, introdujo a muchos jóvenes mexicanos en el reino de la composición: Pedro Minchaca.

Rodolfo Halffter deja lo que llama "una escuela"; esto no se consigue con "disciplina" ni con rigor, sino sólo con el ejemplo y la honda convicción del propio camino. El panorama de la creación musical de hoy es confuso, más confuso que nunca. En la sucesión de Anton Webern, el "puntillista" solitario que provino de Schönberg pero que encontró sendas totalmente nuevas, intransitadas (y quizá intransitables para otros, menos sensibles que él) encontramos adictos a la música serial, a la electrónica, la concreta, la espacial, la abierta, la gráfica, la aleatoria, la de la "nueva sencillez o simplicidad" y muchos otros. Todos ellos se consideran "de vanguardia", término tan hueco como orgulloso.

Para una futura musicografía no será fácil desentrañar las líneas, reconocer las corrientes, comprender las tendencias de la composición musical a lo largo del siglo XX. Halffter observa todo esto con legítimo y sincero interés: "Estimo que los músicos de mi generación deben apoyar sin reservas a los compositores, más o menos jóvenes, que cultivan (esos géneros musicales recién aludidos)... y que realizan, en un legítimo afán experimentador, un titánico esfuerzo de ingenio y de destreza técnica":

A los futuros musicólogos les llamará la atención el crecido número de adictos al dodecafonismo schönbergiano; desprenderán de este hecho que el método no debe de haber sido tan "árido", tan puramente constructivo ni fríamente matemático como sus enemigos han querido ver. Hoy es muy temprano —a pesar de medio siglo y más que ha corrido desde su primera aparición— para juzgar su importancia definitiva en la historia musical. Probablemente se contemplará —y en esto de acuerdo con Rodolfo Halffter— al dodecafonismo como prolongación, como consecuencia de la tonalidad, como su organización momentánea. La total igualdad de los sonidos existentes en el atonalismo no se modifica en el dodecafonismo.

Por ende, el dodecafonismo puede considerarse una etapa superior del atonalismo cuya revolución caótica ha tratado de ordenar, de canalizar de acuerdo a leyes estrictas. Y el serialismo, producto posterior al dodecafonismo —y en cierto sentido su consecuencia y prolongación— corrige varios de los posibles defectos del dodecafonismo, pero sin intentar, en ningún momento, un retorno a la tonalidad. ¡Qué lástima que el diálogo imaginario entre Manuel de Falla y su discípulo Rodolfo Halffter jamás pudo tener lugar! Halffter menciona la fe del maestro gaditano en la “ley eterna de la tonalidad”; y Rodolfo le habría demostrado “el hecho cierto del derrumbe de la tonalidad”. Una ley eterna no puede derrumbarse. Volvemos a la idea, expresada páginas antes, de que quizá la tonalidad sea una ley fundamental y por consiguiente, eterna de la humanidad, como la gravedad y otras. Si fuera así, el derrumbe de la tonalidad que señala Rodolfo Halffter como “hecho cierto” no sería más que una suspensión pasajera, intentada por un siglo que todo lo pone en duda y que de todo reniega.

El “hecho cierto” no es el fin de la tonalidad, pero sí la existencia de obras valiosas de aquellos que negaron su existencia. Y entre ellos está Rodolfo Halffter. En esta publicación que el amable lector tiene en el momento en sus manos, plumas muy autorizadas escriben sobre esta vasta y valiosa obra. No han faltado análisis de sus composiciones, desde hace muchos años, y hay quien por esa circunstancia ha llamado a Halffter “un hombre afortunado”. Es José Antonio Alcaraz, quien en un folleto sobre *La música de Rodolfo Halffter*, editado por el Departamento de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año de 1977, ha formulado: “...un hombre afortunado: aparte de los significados cotidianos que tal afirmación pueda tener con respecto a la bonhomía y el dinamismo de la persona física, en este contexto se refiere a una circunstancia que —por desgracia— no suele ser frecuente para numerosos compositores: es mucho lo que acerca de su obra se ha escrito, y se ha escrito bien...”

Ha sido mi deseo proyectar la personalidad y el credo musical de Rodolfo Halffter hacia las grandes corrientes musicales del tiempo en que le toca vivir y crear; explicar el porqué de los profundos cambios que han determinado tanto su ruta como la de sus contemporáneos; y rendir un homenaje cordial no sólo al amigo de muchos años, al contemporáneo que, como yo, sufrió las peripecias de un doloroso exilio y las supo —quizá también como yo— convertir en un hecho positivo, sino al creador admirable cuya rectitud profesional y hondo sentido artístico han triunfado a lo largo de tiempos difíciles y confusos, han sabido mantener una línea sin quebrantos que despierta respeto y, aún más, amor.

Zurich, Suiza, junio de 1981.

AUSENCIA Y PRESENCIA DE RODOLFO HALFFTER EN LA MUSICA ESPAÑOLA

Cristóbal Halffter

Cuando en 1939 terminaba la terrible guerra de España, esta vieja nación perdía, no sólo por la muerte, sino también por el exilio, al mayor y más importante estrato de su sociedad: a los portadores y creadores de la cultura española. La emigración intelectual de esos años hacia América es un hecho sociológico, todavía no estudiado en profundidad, que si bien supuso para España una sangría quizá todavía más importante que la destrucción material de vidas y bienes, significó, por el contrario, una fecundación trascendental en el quehacer de la actividad cultural americana.

Otras personas, con una visión más amplia que la mía, estudiarán este tema con la profundidad que merece. Yo sólo quiero tratar aquí el caso concreto de la música, en la que Rodolfo Halffter es pieza capital, tanto por lo que significó su ausencia en la España de la posguerra, por lo que supuso en el esplendor de la música mexicana, como por lo que años más tarde iba a tener de importancia con sus cursos en la formación de una nueva generación de compositores españoles.

Sobre la significación y trascendencia de su obra de creador, dejo paso a críticos y estudiosos, que tratarán este aspecto de su amplia personalidad con rigor y sabiduría. Sólo quisiera añadir que, en la obra fecunda de Rodolfo Halffter, encontramos muchos una constante lección de sabiduría y sensibilidad sonora. Basta para ello detenerse a analizar su producción pianística y orquestal, que son para mí especialmente significativas pues nos dan un aspecto muy definido de su personalidad creadora, en

cómo saber adaptar un lenguaje a una tímbrica instrumental determinada, haciendo que ésta suene a su voluntad.

No menos importante en este aspecto de dar un sello personal e inconfundible a una sonoridad previamente establecida, lo encontramos en sus *cuartetos* o en su obra de cuerda. Es decir que Rodolfo Halffter al tratar un instrumento, y por imperativos de un conocimiento, primero, de lo que quiere hacer, y segundo, del instrumento mismo, hace que éste "suene" de una forma especial, iluminando su pensamiento todo el espectro espacial y temporal que ese instrumento o grupo instrumental contiene en sí mismo.

Pero yo quería en estas páginas tratar otro perfil de su rica personalidad, que quizá pueda conocer mejor que otros por haber sido "víctima" de su ausencia y protagonista de su presencia entre nosotros.

Rodolfo Halffter era, sin lugar a dudas, el mejor y más preparado miembro de la Generación del 27 española, que recibió en plenitud las enseñanzas de Manuel de Falla. Quisiera detenerme a analizar esta frase, que dicha sin el comentario oportuno, pudiera no entenderse en todo su significado.

Un alumno, o un seguidor de un gran maestro, debe tener una formación cultural y técnica que le permita distinguir en la obra del maestro aquello que es fruto de la tradición heredada, aquello que es consecuencia del tiempo y del lugar en que este autor realiza su obra, y aquello que es verdaderamente aportación personal, para que su trabajo como alumno tenga verdadera significación.

Pues bien, en la España anterior al 1936, un grupo de músicos creían que el *Retablo* o el *Concierto* de clavecín de De Falla —obras fundamentales para nuestra música— eran frutos demasiado avanzados y sin posibles consecuencias para la música española, por su ruptura con los cánones tradicionales de lo que era habitualmente considerado como tal. Otros, se dedicaban a la copia desvergonzada de unos sistemas armónicos, tonales y es-



Manuel de Falla en su *carmen* granadino en Antequeruela Alta, La Alhambra de Granada, 1929.



Rodolfo Halffter, doña Emilia Salas y Cristóbal Halffter, 1973. Congreso de Varsovia.

estructurales, sin saber que en la evolución de De Falla era lógico haber llegado a estas formas compositivas, y que por edad y formación estas sólo podían ser unos principios para evolucionar, pero nunca para tomarlos como reglas eternas de un arte que, como todo, está siempre en continua evolución.

Si observamos los trabajos de esa Generación del 27, vemos que el único que sabe distinguir lo que en De Falla da pie para esa necesaria evolución de la música en España, es Rodolfo Halffter. El, con sus análisis armónicos y estructurales del *Concierto* de clave y del *Retablo*, ve lo que De Falla había avanzado y aportado en el sistema politonal —quizá por pura intuición— y se basa en ello para sacar consecuencias, no ya politonales, sino atonales, y más adelante seriales. Es decir, Rodolfo Halffter realiza justamente lo que todo principio evolutivo en arte debe hacer: buscar en la generación inmediatamente anterior lo que aporta de novedad, para sobre ese dato basar su propia aportación.

En arte es posible también la evolución por generación espontánea, pero los creadores que esto realizan, no necesitan ni de maestros ni de escuelas. Su continuación es, por tanto, también mucho más problemática y, en casi todos los casos, imposible.

Tenemos, pues, a Rodolfo Halffter situado como receptor de una tradición, capacitado para aportar su propio yo a esa tradición para hacer posible su continuidad, cuando en España es imposible la paz, y tiene que huir a tierras donde hacer música ocupa a una parte de la sociedad como tarea de dignidad suficiente como para poder ejercerla con responsabilidad, y en esas tierras realiza la más importante creación, plena de conocimientos y madurez.

Termina en 1939 esa desastrosa aventura española y comienza una posguerra, con todo ese enorme número de secuelas que deja una guerra entre hermanos, que hoy todavía padecemos.

En los años 40, nuestros compositores vuelven a un nacionalismo entre neoclásico y castizo, que ignora todo cuanto De Falla había supuesto de intentar avanzar en nuestros conceptos forma-

les, tonales, armónicos, contrapuntísticos y estéticos. La Generación del 27, entre dispersa y sin la fuerza moral necesaria —impuesta, claro está, por circunstancias enormemente adversas— no puede ofrecer soluciones válidas a la cultura que impone la altura de los tiempos en que vive. La única excepción es la obra de Rodolfo en su totalidad, y alguna otra producción aislada.

Años más tarde, en la década de los 50, surge una nueva generación en España, a la que pertenezco, que busca sus raíces y su propia entidad en una España que ha quedado huérfana de sus mejores hijos. Sabemos lo que no tenemos, y estamos convencidos de que lo que nos rodea no sirve.

Mientras tanto, Rodolfo Halffter enseña en México con su música y su ejemplo, en su aula y fuera de ella, lo que va a servir a muchos compositores como base de lo que él aprendió de De Falla y luego transformó y sublimó en materia propia. Me he propuesto en estas páginas no citar nombres, excepto el de De Falla y Rodolfo, para no cometer el pecado de omisión o confusión, pero en la mente de todo historiador de la música americana —del sur, del centro y del norte— están mil nombres que deben sus principios a ese hombre ejemplar que reside en México y que se llevó en su viaje el arca de oro para la evolución de una parte de nuestra música.

Mi generación hizo su propia evolución. Contactó con Europa, tuvo que estudiar y hacerse de una manera anárquica, sin saber lo que era necesario aprender y lo que nos hacía desviarnos de nuestro camino. Cada uno buscó sus propios métodos y cada uno encontró sus propias soluciones con una pérdida de esfuerzos y energía, que con una dirección oportuna hubiesen fructificado en logros mejores. Pero ese tiempo no es posible de retrotraer, pues ya ha dado sus frutos, sus éxitos y sus fracasos.

Años más tarde, cuando en España mi generación empieza ya a encontrar su puesto, por imperativos de edad, vuelve Rodolfo Halffter a estas tierras a dictar cursos, a contactar con la vida cultural y con el entorno que lo hizo posible 30 años atrás. Toda

una nueva generación de músicos aprende nuevamente de él lo que nadie podía haber aprendido porque, nosotros, eso que él enseña, la tradición recibida, la hemos intuído más que aprendido, y lo que se intuye tiene sus valores, pero difícilmente puede servir a los demás.

Rodolfo Halffter enseña en España lo que aquí debió enseñarse en los años 40, para que nuestra evolución cultural no fuese siempre a saltos, sino ordenadamente, como corresponde a un país que sólo en la cultura puede competir con cualquier otro. Pero no sólo enseña aquello que fue necesario en los 40, sino también enseña su propia experiencia, su propia evolución, y hace posible que unas nuevas generaciones no pierdan pie en nuestra cultura y vuelvan a encontrar el eslabón perdido, que nuestra generación tuvo que inventarse para poder salir a flote.

Cuando veo lo que Rodolfo Halffter explica en sus clases, en los cursos de Granada o Santiago de Compostela, siento envidia de los alumnos que aquello escuchan, pues eso a mí no me lo enseñó nadie, y hoy creo que me hubiera sido enormemente necesario para mi formación, para no haber tenido tantas dudas y haber cometido tantos pecados de ignorancia.

Lo que es un hecho incuestionable es que la presencia de Rodolfo Halffter en la España de los años 40, 50, 60 hubiese generado una música que hubiese estado a la altura de su tiempo y a la altura de la tradición cultural heredada. También es cierto que en esos años su presencia en México fue motor y ayuda de todo un movimiento musical extraordinario y que sus viajes a España están significando una recuperación de un tiempo ahora no totalmente perdido. Pues bien, todo esto significa, como diría Don Quijote, que donde se encuentre Rodolfo se situará la presidencia, el vértice del que irradia una fuerza que a todos nos es necesaria. Que Dios nos lo conserve —en México o en España— largos y fecundos años.

Villafranca, España, junio de 1981

Heterofonía, México, 2a. época No. 77 (Vol. XV, No. 2) Abril-junio de 1982.

CON GARBO: RODOLFO HALFFTER
(1900-1987)

José Antonio Alcaraz

¿Qué te diré, hijo, de las virtudes del buen amigo?
(*La Celestina*. Acto VII)

Retengo ahora ante todo su sentido del humor; regocijado, punzante, festivo, oportuno al extremo. En la cena donde celebramos sus ochenta años hizo reír a todos, con el inesperado corolario para su cita intencionada de una línea de Fernando de Rojas: "Mal sosegadilla tengo la punta... del corazón."

Y en medio de la hilaridad generalizada su risa traviesa, venida de la picaresca, giró hacia el agudo como era habitual. Repleto de bonhomía fue uno de sus momentos estelares, que compartimos. Asimismo Rodolfo Halffter era capaz de sacar la cara, defender aquello en que creía con tanta intensidad —cálida lo mismo que corrosiva— como sus bromas o juegos de palabras, cargados de rica agudeza.

Chispeante, certero en sus dictámenes, capaz de justipreciar las cualidades de otros compositores con tanto tino como incisividad, la conversación constituía para él un arte que ejercía gozoso. Al igual que en su música no perdía tiempo en el detalle superfluo, por lo contrario, abundaba en observaciones substanciosas fértiles ("Bueno: ya hiciste Ravel. ¿Y Dallapiccola, cuándo? ¿No lo admiras mucho?"), o crónicas compactas de sucesidos y seres estimulantes.

Tal como en su obra, demostraba repetidamente en el jolgorio verbal un poder de asimilación que le llevaba a hacer suyos conceptos de otros, sin negar la influencia ejercida sobre su pensamiento o actitudes, en evolución continua.

Sabía digerir, permeabilizarse, aprehender, para más tarde reciclar mediante una absorción tan equilibrada como incansable.

Nunca fue solemne. Uno de los términos recurrentes en su vocabulario era: *pitorreo*. Cualquier actitud engolada, la proclama dogmática o aura pomposa le eran ajenas por entero. Con todo, su júbilo vital no le impedía adoptar —cuando era necesario— una postura de impugnación o resistencia o condena, entendiendo la autodefinición al través de las mismas.

En ocasiones actuaba como un cascarrabias, cada rabieta ocasional le permitía descargar por medio de la explosión oral sus tensiones: era capaz de rebelarse con exabruptos prolongados ante el empecinamiento, una frase inoportuna o la gratuidad de la propuesta incoherente. Las suyas tomaban aires de iras adultas que a fuerza de serlo conducían con frecuencia a un estadio detonante, aunque nunca violento o pueril. Intacto el desparpajo: entusiasmos y denuesto se equilibraban ufanos.

Entendía y aplicaba nociones lúdicas como pocos, hasta llevarlas a la plenitud: sólo él pudo escribir un pasodoble para percusión, con nombre náhuatl, a los 83 años. Formidable en su *doma*.

La gran probidad que desplegaba para juicios o análisis —no así las fobias— le acompañó, escrupuloso, en cada nota que escribía. Toda nueva partitura suya era un diáfano tratado de ética, cabal, sin resquicios ni retórica.

Por eso, a muchos nos resultaba inexplicable el apoyo que en forma manifiesta otorgó el maestro Halffter a la gangsteril administración precedente de la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de Música). Acabó por hartarse: no quiso servir de escudo a complicidades y contubernios, aún cuando su renuncia puede considerarse tardía en exceso.

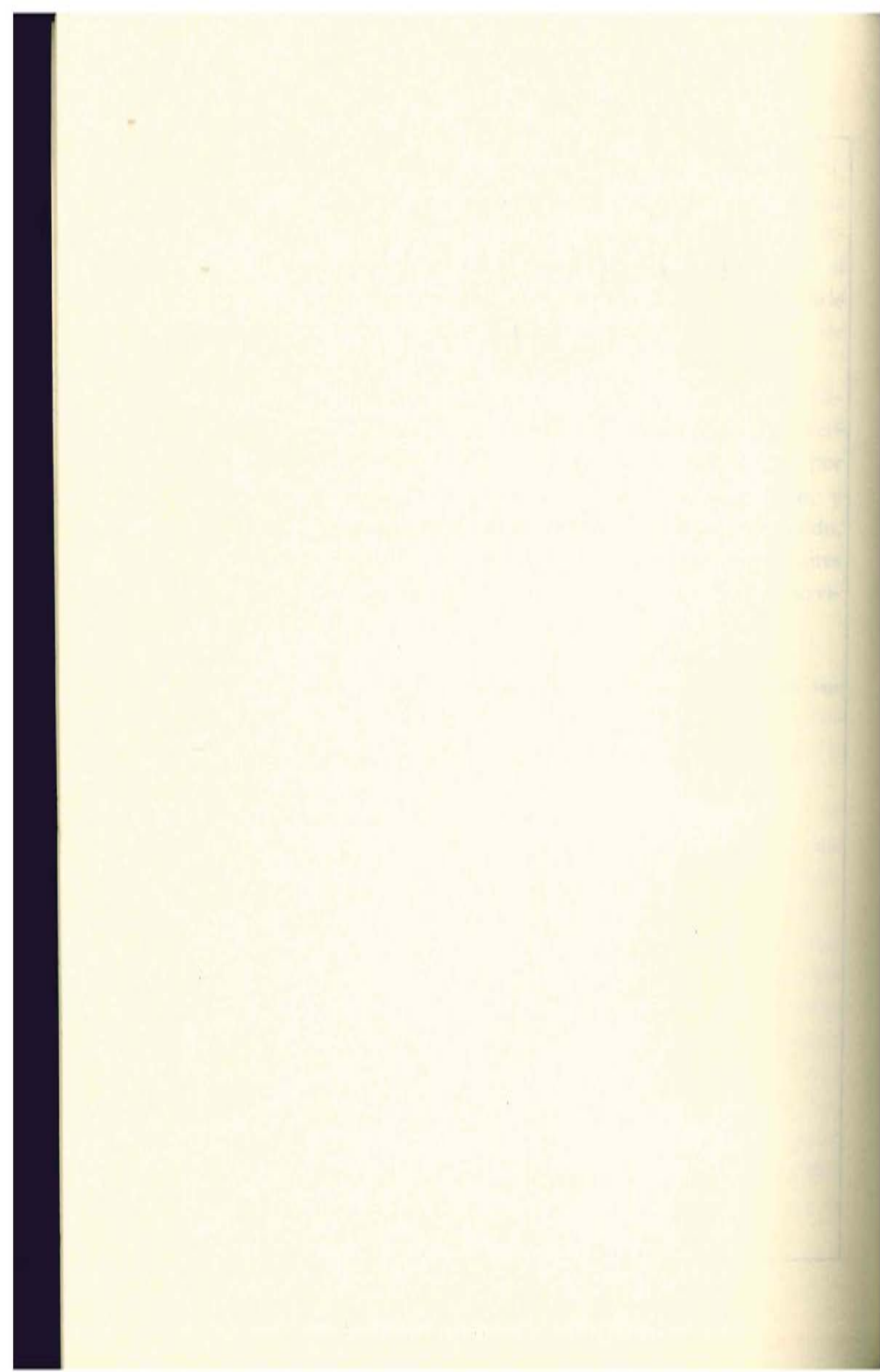
Quizá se consideraba a sí mismo como factor de congruencia en un medio entonces corrupto hasta el delirio. Le preocupaba salvaguardar con su sola presencia el prestigio de un gremio por el que tanto luchó. Su habilidad política al respecto, le llevó a ser

designado con frecuencia "El Richelieu de la música mexicana." Regocijado comentaba el sobrenombre y la condición adjunta, añadiendo que le honraba dicha imagen. Ahí reside una de sus cualidades mejores: en asumirse tal como era. Demostraba afectos y gratitudes con elocuencia idéntica: la mañana que recibió el Premio Nacional de Artes, en 1976, resultaba conmovedor oírle expresar —con sinceridad envidiable— su condición voluntaria de mexicano, colmado por tal reconocimiento.

De las muchas frases espléndidas que le oí en animado diálogo, cuyo carácter franco nunca rehuyó el debate o la controversia, he de recordar ahora la que prefiero, sonriente y lúcida por igual: "Paciencia y mala inteligencia." Suyos eran el contento y la jovialidad, un implacable ánimo satírico, todo giro divertido, cualquier epigrama cáustico o el rechazo tajante que tomaba aires hegemónicos tanto como la revelación entrañable. Ahora perviven en su música.

N. B. Este texto lleva una dedicatoria que explicita la gratitud debida a Mario Lavista, Angel Cosmos y Eduardo Marín: así como, ante todo a la maestra Isolda Acevedo.

SUS
COMPOSICIONES
III



EL PIANO DE RODOLFO HALFFTER

Antonio Iglesias

La figura, de incuestionable autenticidad, de Rodolfo Halffter, tan varia en su total estimación como músico, alcanza una muy particular dimensión si la estudiamos, simplemente, desde su importante contribución pianística. Ya con la sola lectura del catálogo de sus composiciones, comprensivo de páginas para arpa, violín, violoncello, guitarra o canto —como instrumentos a solo— además de sus obras corales, operísticas, de cámara, ballet y sinfónicas, podremos apreciar cómo es el piano lo que parece predilecto, si nuestra consideración parte de un elocuente valor numérico; y convendrá anotar sobre el aspecto que nos ocupa, que me estoy refiriendo al piano “a solo”, dejando ahora a un lado su *Obertura concertante*, para piano y orquesta, así como su también admirada aportación al poco cultivado género de los dos pianos que, por cierto, olvidé su cita —*Música para 2 pianos*, es su título— al relacionar el conjunto de obras halffterianas, en mi libro (*Rodolfo Halffter: Su obra para piano*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1979.)

Nuestro tan querido como admirado músico, parece ratificar así mi anterior apreciación de su predilección pianística, cuando su primera obra, *Naturaleza muerta*, es precisamente destinada al piano, lo que le hace comenzar a sobresalir en el rico ambiente cultural del Madrid de 1922; la estrena Fernando Ember y mereció el positivo juicio crítico de Adolfo Salazar (“El Sol”, Madrid, 29 de marzo de 1922), al afirmar que se trataba de “una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artistas tan jóvenes...” Esta obra permaneció inédita, y

puede decirse que desconocida por completo, hasta que hace poco, en 1979, su autor se decidió a publicarla bajo el título de *Naturaleza muerta con teclado* que, seguida de la *Invencción a dos voces sobre el anagrama musical del apellido Chávez*, acabamos de admirar reunidas bajo un solo título: *Dos ensayos para piano*, incluidos en *Plural*, revista cultural de "Excélsior".

Convendrá añadir todavía, insistiendo en una tal predilección instrumental por parte de nuestro gran músico, que *Secuencia* (con sus tres tiempos o movimientos, *Preludio*, *Interludio* y *Postludio*), publicado recientemente por Ediciones Mexicanas de Música, A. C., y estrenada por Jorge Suárez, en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la capital azteca, es, hasta el momento, su última composición y, como podemos deducir, está escrita para piano. Entonces, el resumen de esta no tan simplista consideración —la de que la primera y la más reciente obra de Rodolfo Halffter sea para piano— puede resultar de una cierta elocuencia al estudiar ahora (quizá, mejor, reflexionar) su producción pianística, en una global apreciación y antes de pasar, seguidamente, a hacerlo ya desde un punto de vista de su valoración intrínseca.

Permítaseme que, antes, deje constancia de lo que supuso para la música española y, en directa consecuencia, claro está, para el pianismo español, la pérdida de Rodolfo Halffter, cuando, como consecuencia de la guerra civil (1936-1939) marcha a exiliarse a México, con cuanto ello conlleva y supondrá, tanto desde un punto de vista cultural hispano-mexicano, como también para una evolución personal. Detengámonos a considerar que, en los años más inmediatos de lo que podríamos llamar "anteguerra", nuestro ilustre músico comenzaba a ser "descubierto", merced a la progresiva —naturalmente que siempre lenta, cuando de "novedades" artísticas se trata— inclusión de sus obras en las programaciones de este lado del Atlántico.

Rodolfo Halffter, como es sabido, militaba en el llamado Grupo de Madrid, de la República y en todo caso, de la Gene-

ración del 27, por situarse al lado del así reconocido dentro del movimiento poético que incluyó los nombres de García Lorca, Alberti, Gerardo Diego, etc. Con nuestro compositor, formaban, en el prestigioso Grupo, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pitaluga y Fernando Remacha, que, atendiendo el número de sus componentes e imitando con esto al célebre *Groupe de Six* francés, también sería conocido como *Grupo de los Ocho*.

Sea como fuere su titulación, diremos con palabras del propio Rodolfo, que sus fines eran, además del "acercamiento de la música a las demás disciplinas intelectuales y su inmersión en un terreno de ideas no sólo musicales", apoyarse en la "convergencia admirativa" implicada tanto por el *Concierto* como por *El retablo*, una "lección magistral" ofrecida por Manuel de Falla con estas últimas páginas suyas. Por supuesto que los ocho compositores del Grupo madrileño discurrirían por caminos propios, pero su dirección no podía resultar más ambiciosa, ni más interesante: que nuestra música resaltase más culta, por así decirlo, y que la apertura falliana fuera seguida dentro de unos niveles de internacionalidad que, ¿qué duda cabe?, no solamente incurriría en la célebre teoría de los armónicos —la descubierta por De Falla en aquel librito francés adquirido en la Cuesta Moyano— sino que se adscribiría a cuantas corrientes europeas se seguían en aquel entonces y que, únicamente, conocían bien unos cuantos; entre ellos nuestro Rodolfo Halffter.

La guerra todo lo echó abajo, todo lo interrumpió... El exilio de los unos y el abandono de los otros, fueron la causa de la escisión y de separación del Grupo. Pero, claro, la pregunta ante el hecho surge de inmediato: ¿qué hubiera supuesto, por ejemplo, la presencia de Rodolfo para la continuidad de aquellos postulados? De entre aquellos ocho y sin detenerme ahora en la calidad o capacidad creadora de ellos, indudablemente que nuestro músico resultaba el más cualificado para seguir y hasta para formar una "escuela". Y el tiempo, sus vicisitudes, nos lo ven-

dría a decir con la bondad de esas enseñanzas por él impartidas desde importantísimas cátedras y por la lección viva que nos ha dado a tantos con su reflexivo estudio de toda una problemática creativa, perfectamente analizada desde puntos de vista tan claros como concisos. El pedagogo —conviene señalarlo, porque es un aspecto quizá poco o mal conocido dentro de los que conforman la personalidad halffteriana— no cede un ápice ante el crítico o el compositor; lo digo abiertamente, sin que tema una posible equivocación.

Y dentro de este aspecto pedagógico —considerado el vocablo en su más alta y nobilísima significación— el piano, el piano español, se hubiera asimismo beneficiado, si no directamente de sus enseñanzas de tipo estrictamente técnico, sí por esa lección que sus propias obras pianísticas nos brindan. Viene a ser, en cierto modo y salvados los propósitos de escritura o destino, lo que ocurre en el *Microcosmos* bartokiano, magnífico y verdadero "tratado" o "método" de progresiva formación del virtuoso. Pues bien; si partimos de las tempranas *Dos sonatas de El Escorial* y alcanzamos aquella antes aludida *Secuencia*, habremos transcurrido por un camino de absoluta formación pianística.

El piano de Rodolfo Halffter, erizado de problemas y dificultades, si se penetra en él tras el estudio analítico debido —y esto no es privativo, no debe serlo nunca, de una pianística cualquiera— nos resultará tan claro, tan apto para las manos (espero que pueda ser comprendido en lo que esto quiere decir, respecto a una mera adaptación de índole fisiológica) como puede serlo el de un Franz Liszt, por ejemplo. ¿Quién dudará que sus *Rapsodias húngaras* suponen un himalaya para toda mecánica pianística que se precie de ser completa, rica y brillante? Pero, al propio tiempo, su teclado es fácil, mejor dicho, puede resultarnos fácil, en virtud de su magnífica, genial, factura pianística. Algo que, si puede sorprender así, considerado dentro de un exponente liso y llano, podremos encontrarlo de lógica aplastante, a poco que nos detengamos en la reflexión o aclaración de lo que,



Antonio Iglesias con Rodolfo Halffter.



Rodolfo Halffter con Perfecto García Chornet. México, 1979.

momentáneamente, se nos aparece como incongruente.

Uno se pierde delante de los aspectos que surgen, de muy variada índole, al enfrentarnos con el piano halffteriano. Y, naturalmente, que no vamos a tratar siquiera de intentar agotar aquí el atractivo tema; lo ideal sería tomar uno por uno los interesantes puntos e ir comentándolos y hasta situarlos en un paralelismo de sesgo universal. La concreción resulta, además de impuesta por el tamaño de este breve ensayo, hasta quizá conveniente. Así, centraremos más el tema. Este, sin dudarle ni un solo instante, comenzará, tiene que comenzar, imperiosamente, por la cita de Domenico Scarlatti —cuya larga vivencia madrileña nos lo lleva a adoptar como español— y su discípulo el padre Antonio Soler. Su proceso de escritura para el clave ha influenciado a todos —las excepciones son contadísimas y constituyen lo que en frase proverbial “confirman la regla”— los contemporáneos españoles, y el mismo De Falla no escapa de ello, ni lo ha desmentido jamás.

En el “caso Rodolfo Halffter”, no son solamente sus *Dos sonatas de El Escorial*, de título tan explícito, lo que va a explicarnos esa manera —preciosa, admirable, inteligente, espontánea— pianística, sino que todo a lo largo de su obra para el teclado, y no solo para el teclado, conviene añadir en seguida, tintará fuertemente el resultado de un procedimiento que se sella de forma indeleble, aún por encima de la estética o corriente seguida en cada momento. Hablo, por supuesto, desde una estimación y punto de vista absolutamente personal: para mí, el perfume scarlattiano o soleriano —escorialense, emana de la obra entera del piano halffteriano, ya nos refiramos al de una primera época, ya al de la segunda politonalista, ya al de su tercera de adopción del serialismo schönbergiano. Me es igual; podremos hacerlo depender de cierto grado o dosis, pero, siempre, el inconfundible contrapunto, la galana ligereza que alude de lejos a lo popular, la rítmica de pretendido o rehuído entronque folklórico, la forma de una temática y una estructura dada..., nos traerán el caro recuerdo clavecinista...

Por otra parte, Rodolfo Halffter, va a suponer, ni más ni menos, que el único mentís, la sola salvedad, para aquella estimación, un tanto o bastante vejatoria desde su sola exposición, de la música española, de los músicos españoles —y aquí han de entrar, por el momento del que hablamos ahora, no pocos compositores de la América española— de preferir la plasmación de sus pentagramas en momentos, hasta en *suites*, llegado el caso, pero rehuyendo a toda costa las grandes formas tradicionales y, en concreto, la forma *sonata*. Nuestro músico admirado ha escrito tres para su piano. La *Primera* data de 1947; la *Segunda* es de 1951; y, por último, la *Tercera sonata*, fechada en 1967.

Pero, dentro de estos veinte años, periodo en el cual se inscriben las tres *Sonatas*, Rodolfo Halffter —yo creo que sin pretenderlo siquiera— permanece auténtico, sin renegar de sí mismo, escribiendo pentagramas, bien sea dentro de ésta o aquella manera o actitud estética —claro que aquí preestablecida— que, curiosamente, poseen un acusado sello, una indiscutible afirmación personalísima. No nos importe la manera de su escritura, pues hasta en el dodecafonismo halffteriano, desarrollado magistralmente, escrupulosamente llegaría a afirmar, sobresaldrá su mano o estilo. Contribuirán a explicarnos el fenómeno, curiosísimo, las aportaciones de una rítmica, de un contrapunto, de un colorido y, lo que aquí más ha de importarnos, de disposición de un teclado que, siendo distinto —¿cómo podríamos comparar el de la *Tercera* con sus dos hermanas anteriores?— nos suena, de inconfundible manera, a Rodolfo Halffter.

Todavía dentro de esta gran forma pianística, cabe la referencia al soberbio *Homenaje a Antonio Machado*, dividido en cuatro partes, tiempos o movimientos. Aquí el teatro sonoro no es el de un procedimiento figurativo, sino el de una imagen ambiental que rinde homenaje a España, cuando fallece su gran poeta en tierra francesa. El piano es muy hermoso y original y son los versos machadianos los que lo inspiran, tomados de su *España en paz* y también de sus *Soledades*. Es el propio compositor quien

escribe: "En todos nosotros —los intelectuales españoles en el exilio— latía entonces la esperanza de recuperar pronto la patria perdida. Por esta razón, aparece en la edición de mi *Homenaje a Antonio Machado*, antes de que comience la música, el poema que dice:

Sabe esperar, aguarda que la marea fluya, —así en la costa
un barco— sin que al partir te inquiete.

Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya...

Esta manera de escribir para un piano música y poesía a un mismo tiempo, se me aparece como algo que puede suponer una de las más felices ocurrencias compositivas de Rodolfo Halffter. Y en este piano se entremezclan aquellos signos o resultantes de su procedimiento creativo que, por supuesto, vuelve su mirada hacia aquel querido mundo clavecinista y escurialense, neoclasicismo de poderoso influjo que, si sirve a una danza en un momento dado (su final), suma un sentido austero y castellano en ese tributo de póstumo homenaje al gran poeta desaparecido hacía unos años. En efecto; la muerte de Machado ocurre en 1939 y el *Homenaje* se fecha en 1944.

De 1949 son las importantes *Once bagatelas*. Y las califico de "importantes", precisamente, tomándolas desde una valoración primordial pianística. Fueron escritas con una intencionalidad eminentemente pedagógica y suponen aquella obra de transición —la que en todo compositor nos es dado encontrar— de unos mundos a otros nuevos. Su problemática resulta de cierta complejidad, exigiendo ya el pianista-músico, capaz de comprender y asimilar los valores de la politonalidad, lo polirrítmico, lo modal, y, en resumen, una contemporaneidad que nos exige la absoluta independencia de las dos manos y la aceptación de aquellos resultados armónicos que se derivan del fenómeno (tan querido como utilizado por nuestro músico) físico-armónico de la reso-

nancia; el mismo que había encandilado a todo un Manuel de Falla, cuando le es dado conocerlo en aquel famoso pequeño tratado francés de Louis Lucas que, titulado *L'acoustique nouvelle*, se edita a mediados del siglo XIX.

Desde la estimación que desee establecerse, no ya solamente numérica, el piano dodecafónico resultará el más aludido por Rodolfo Halffter, dentro de su total obra pianística. Lo iniciará, en 1953, con su *Tres hojas de album* y ya no lo abandonará hasta nuestros días. Pero, como creo haberlo escrito anteriormente, se trata de un dodecafonismo muy particular; en todo caso muy personal, que puede muy bien entenderse —si es posible hacer abstracción del análisis más riguroso que del procedimiento serial quiera realizarse— con oídos tonales, dicho así para que nos entendamos con mayor claridad en lo que pretendo afirmar. Es un dodecafonismo que admite cierta dosis nacionalista y que, para mí, al menos, supone una explicación meridiana de aquello que no hallo por parte alguna, cuando el hecho quiere explicarse partiendo del italiano Dallapiccola o del francés Pierre Boulez... Lo que no acierto a comprender en estos, por el contrario, me resulta inseparable, consustancial, interesante y hermoso, si me refiero al piano serial halffteriano.

Lo escribí en mi libro citado al comienzo de estas líneas, pero me parece oportuno traerlo a colación llegados a este momento de las mismas. Recientemente aún, como quiera que le preguntase a Rodolfo acerca de lo que tanto me sorprendía al admirarlo en su actitud del piano dodecafónico, personalísimo —como si continuara escribiendo con un lenguaje no concretado así, sino de su manera de siempre—, he aquí lo que me aclaró con su respuesta aleccionadora: "Establezco la serie, me familiarizo tanto con ella que la hago mía, y... después me pongo a componer, casi siempre, siguiendo un sistema en el que todo se explica, pese a escribir con entera libertad." Y, siempre que he pensado en ello, veo a nuestro compositor cual escultor que, tomando el barro o la materia más impensada para modelar la obra proyectada, du-

rante largos meses de reflexión, la amasara entre las manos, hasta hacer de un tal elemento como una suerte de prolongación de su propia manera artística. Lo que me explica el porqué del sesgo personalista, dentro de la actitud serial de Rodolfo Halffter.

Un elocuentísimo ejemplo —no sólo por preferida entre sus mejores páginas de hoy y de siempre— lo encontraremos en su muy bello nocturno titulado *Homenaje a Arturo Rubinstein*. Curiosamente lo escribe en 1973, cuando un encargo le obliga a volver su mirada hacia maneras del pretérito: sus *Ocho tientos* para cuarteto de cuerda. Ante lo que entiendo supuso un esfuerzo —esta simultaneidad de componer, adoptando dos postulados, si no antagónicos por entero, sí por lo menos distintos— él me dijo tranquilamente: “Al componer mis *Tientos*, he vuelto a sentir el entusiasmo que me alentó cuando, antes de cumplir los treinta años de edad, solía expresarme en el lenguaje politonal, en el que las superposiciones de tonalidades producen, a menudo, sonoridades ásperas y agresivas, las cuales, para mí, no carecen de encanto.” Y todavía habría de aclararme: “A la cabeza de mis *Tientos* podría ponerse como epígrafe el siguiente título de un artículo de Schönberg: *On revient toujours*, en el que el gran artista, inventor de la música serial, confiesa que, en el atardecer de su vida, se ha rendido a veces al impulso de escribir música tonal; como por ejemplo, en su *opus 43*.”

Quizá la cita resulte un tanto extensa para este artículo. Pero como la estimo tanto, por su elocuente sinceridad y claridad en unos propósitos, no vacilé en citarla en su más explícito contenido. Pues bien, el *Homenaje a Artur Rubinstein* (subtitulado *Nocturno*), supondrá el más oportuno ejemplo de cuanto he pretendido exponer en los párrafos inmediatos y anteriores. Con decir que se trata de una página *a la manière de Chopin*, ya indicaría la clase de pianismo que se necesita para entendernos y entender esta obra. Todo un mundo romántico por excelencia se respira escuchándola..., si está bien interpretada, porque, aunque no venga muy al caso, es preciso reconocer que la música de nues-



Rodolfo Halffter y Alicia Urreta, diciembre 11, 1973. Exposición de pinturas.

tro tiempo —y claro que la de toda época también— precisa, como ninguna otra, de esa traducción limpia en la técnica y clara en sus propósitos, para mejor comprenderla.

Sin adoptar una forma o estructura predeterminada, este hermosísimo *Nocturno* se acerca, por su factura instrumental, como ya queda dicho, a Chopin y, quizá más, también al mundo de Scriabin; pero, no lo olvidemos, por encima de todo, se acerca al propio Rodolfo Halffter, que tal es su acusada impronta. El piano, el tratamiento pianístico, es de primer orden, usando de los ricos recursos del gran cola de nuestro tiempo, del instrumento intuído, sin duda alguna, no ya por los Chopin o los

Liszt, sino hasta por el mismo J. S. Bach... Pero volvamos al *Homenaje* al más grande de los pianistas del mundo, del de antaño y del presente. Y con esta cita hermosa de la hermosa obra, vamos ya a cerrar este breve comentario acerca de *El piano de Rodolfo Halffter*.

Romanticismo, pero también impresionismo, además del serialismo como procedimiento adoptado, se funden en este momento pianístico de muy cotizada magnitud, botón de muestra que elegimos para centrar el piano halffteriano. Federico Mompou dijo en cierta ocasión: "es injusto que en los conservatorios se premie una estirada y sabihonda *sinfonía* —aunque no sea de primerísima calidad— y no se le atribuya el galardón a una simple hoja de buena música. "En efecto; ello es muy cierto y supone, precisamente dentro del credo artístico, lo que ha de primar una calidad sobre la cantidad. Sería pueril tener que someterse a tal prueba. Pero si a mi se me obligara a elegir el mejor piano del entero Rodolfo Halffter, creo que me decidiría, feliz, por este *Homenaje a Arturo Rubinstein*, absolutamente compendio suyo, de su manera pianística, actual y de siempre, en verdad, admirable.

A guisa de oportuno apéndice a mis consideraciones anteriores respecto a *El piano de Rodolfo Halffter*, como aclaraciones conceptuales, pero también apoyado en el valor del personal juicio —suerte de autocrítica en algunos casos— me permito añadir seguidamente (no sé si con ruego al editor de darlo en letra pequeña, lo que tantas veces ocurre con lo que sobresale como más importante) algunos párrafos que, evidentemente, rozan el tema halffteriano por mi trabajo, pero que, al propio tiempo, afectan y se refieren a su obra general. Son los siguientes:

El primero va a explicarnos algo que, siempre, cuando del piano halffteriano se trata, es fundamental: su teoría apoyada en el fenómeno físico-armónico del sonido. Recuerdo ahora mismo que, aún en los esquemas simples —aparentemente, al menos— de las *Dos sonatas de El Escorial*, por ejemplo, el compositor utili-

za el procedimiento. Traté de explicarlo así en mi libro antes aludido.

El concepto de "politonalidad aparente" surge en Manuel de Falla, en 1901, a raíz de su descubrimiento en el rastro de libros viejos de la Cuesta de Moyano (frontera con el Jardín Botánico de Madrid), del libro del teórico francés, Louis Lucas, editado en 1849, y titulado *L'acoustique nouvelle*. Combate lo convencional de nuestras escalas y habla, principalmente, de la tonalidad —o sistemas de escritura composicional seguidos hasta entonces— enraizándola y enriqueciéndola con el fenómeno físico-armónico de la resonancia. Sobre esta premisa, De Falla cambia por completo de rumbo en su música y estima que la disonancia, con su cambiante tensión, es susceptible de someterse a diferentes combinaciones haciéndola depender en el grado que se desee de los sonidos resultantes de los armónicos naturales de una nota. Sobre esta teoría halla el "ritmo interno" para sus composiciones y son muchos los compositores de nuestros días que así han actuado al escribir sus más famosas obras. Dentro de este orden de cosas, Rodolfo Halffter es el más discípulo de De Falla, pues sigue muy de cerca también la teoría de Lucas (al utilizar tantas veces el acorde de 7ª sobre el 7º grado de la escala y sucesivos apoyos para nuevas armonías sobre los armónicos así originados), cuyo ejemplo más elocuente lo encontraríamos en el *Concierto*.

Es todo punto imposible el penetrar en una analítica de la obra halffteriana sin la plena comprensión de la anterior actitud, que él aprende del propio De Falla y la hace tan suya como para llegar a constituir lo más definitorio de una manera compositiva. Quien pretenda comprender el piano halffteriano —no importa si neoclasicista, politonal o dodecafónico— ha de entender, primero, esta estimación de la disonancia, que pasa a "depender en el grado que se desee de los sonidos resultantes de los armónicos naturales de una nota". Una premisa tan fundamental como para que jamás la olvide nuestro músico admirado.

No queda excesivamente alejado de este punto capital, alguno de los asertos establecidos por Rodolfo Halffter en su, en verdad, trascendental lección magistral por él pronunciada con ocasión de la inauguración del VII Curso "Manuel de Falla" (XXV Festival Internacional de Música y Danza) en el Paraninfo de la Universidad de Granada. Así nos dijo entonces el maestro:

La lección sustancial que ofrecen las últimas obras de De Falla, fue el norte de los caminos que emprendimos. Cada cual siguió por el suyo propio. Pero lo cierto es que las distintas rutas condujeron a un único punto final de convergencia admirativa. *El retablo de maese Pedro* y el *Concierto para clave*, los dos pilares que señalan el elevadísimo grado de perfección estilística y espiritual en el que culmina la experiencia falliana.

Y, todavía, deseo añadir, en aras de una mejor comprensión, de una mayor claridad, estos dos párrafos extraídos de la misma lección granadina:

La música de De Falla, tan hondamente arraigada en la tradición es, a la vez, congruente con las exigencias de la época en que fue compuesta. No se olvide que, en 1926, cuando don Manuel terminó el *Concierto para clave*, la técnica, armónica, contrapuntística e instrumental —en la admirable producción de un Ravel, un Schönberg, un Stravinski, un Webern— había alcanzado un grado increíble de refinamiento y virtuosismo. Al mismo nivel técnico de la obra de aquellos grandes creadores, situamos nosotros la obra de De Falla, es más: para nosotros [Rodolfo Halffter, como se recordará, se refería en la citada lección a "los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27"] la audaz y asombrosa armonía "descubierta" por don Manuel —en la que las latentes resonancias de los sonidos se hacen explíci-

tas y audibles— constituyen uno de los más trascendentes logros de la música de nuestro tiempo.

Todo lo anterior es tan importante como para tenerlo siempre presente cuando uno quiere estimar, no tan sólo la obra pianística de Rodolfo Halffter, sino toda su producción musical. Podemos afirmar en directa consecuencia que, en sus partituras, apreciamos al seguidor voluntario de lo aprendido en De Falla, con todas sus características de tipo nacionalista que se desee, pero al propio tiempo enriquecidas y, claro está, que posteriormente hasta modificadas en su misma base, por ese capital punto de partida que es el *Concierto*, cuyos horizontes podemos solamente intuirlos en el mismo *Prólogo* de la inconclusa *Atlántida*.

¡Qué impresión alentadora (nos dijo un día Rodolfo) causaron en nosotros —entonces compositores noveles— las declaraciones de De Falla publicadas por la revista *Musique!* La técnica de un arte —declaró don Manuel— así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deben contribuir a su más grande expansión, son debidas frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a leyes...

Estas leyes es preciso aprehenderlas para entender y poder analizar el piano de Rodolfo Halffter, sin lo cual toda traducción interpretativa correrá el peligro de la imperfección o, al menos, de una inconveniente desviación de su mejor y más propio sentido. Insistiré: se trata de unas músicas directas, pero solo aparentemente, ya que puedo afirmar que pocos de nuestros músicos han usado más de su inteligencia, al lado de lo que suele reconocerse como inspiración, intuición, predisposición, etc. Es un piano con resultantes lógicas, sí, pero fruto del más sesudo peso de la reflexión, del procedimiento aséptico de la disección inteligente. Que todo ello le lleve al final al logro de la obra redonda,

por así decirlo para mejor entendernos, viene a ser algo ya substancial con su propia naturaleza de artista cierto, de músico sensible.

Por todo ello, yo me atrevería a aconsejar, en aras de la mejor interpretación de los fragmentos pianísticos de Rodolfo Halffter, el más minucioso examen de la partitura que vaya a ser tocada. Que sepamos acercarnos a ella con un espíritu crítico suficientemente responsable, para que nuestro análisis previo —como tiene, por fuerza, que ocurrir, siempre, ante toda música, sea la que fuere, de la época que sea y factura que la misma ofrezca— nos dé unos frutos conscientes. El mensaje del maestro, lo que él quiso encerrar en sus pentagramas, resultará así muy claro y la traducción correcta y muy diáfana. Pero, eso sí, tengamos siempre presentes las resultantes de aquel fenómeno explicado, que heredó de Manuel de Falla y él ha sabido continuar y enriquecer hasta límites insospechados, desde la estructura escorialense y dieciochesca de una sonata soleriana, hasta el más elaborado procedimiento dodecafónico.

No dejará de tener su interés que, a continuación, extraiga de unos *Apuntes autobiográficos*, aquellos que tengan una relación con su piano:

20 de marzo de 1922: Fernando Ember da a conocer, en Madrid, mi primera composición para piano, *Naturaleza muerta*. 26 de junio de 1930: Enrique Aroca estrena, en Madrid, mis *Dos sonatas de El Escorial* para piano. 20 de abril de 1934: En la sala de la Escuela Normal de Música, de París, la pianista Colette Cras estrena mi obra *Preludio y Fuga*. 25 de mayo de 1941: Se ejecuta en Nueva York, en el Festival de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea), mi *Obertura concertante* para piano y orquesta, obra ésta que ya había sido estrenada en Valencia, el 23 de mayo de 1937. 29 de noviembre de 1944: Mi obra para piano *Homenaje a Antonio Machado*, es estrenada



Antonio Iglesias, María Orón y Rodolfo Halffter, 1976.

por Miguel García Mora, en la ciudad de México. 28 de julio de 1947: En la ciudad de México, el pianista Miguel García Mora estrena mi obra *Primera sonata*. 30 de enero de 1950: La pianista Alicia Urreta ofrece la primera audición de mi obra *Once bagatelas*, en la ciudad de México. 4 de agosto de 1952: Se estrena en la ciudad de México mi obra *Segunda sonata*, por el pianista Miguel García Mora. 8 de julio de 1962: Se estrena en la ciudad de México mi obra para piano *Tres hojas de album*, por Francisco Gives, en la Ciudad Universitaria. 15 de mayo de 1966: Asisto en Caracas, Venezuela, como invitado, al Tercer Festival de Música, de Caracas; en el concierto que se efectúa el 15 de mayo se estrena mi obra *Música para dos pianos*, escrita por encargo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, de Venezuela. 20 de octubre de 1967: En el II Festival de Música de América y España, celebrado en Madrid, el

pianista mexicano Carlos Barajas estrena mi *Tercera sonata* para piano, escrita por encargo de don Eduardo Barreiros. 3 de abril de 1973: Se estrena en la ciudad de México mi obra para piano titulada *Laberinto*, interpretada por María del Carmen Higuera. 11 de marzo de 1975: El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra *Nocturno (Homenaje a Arturo Rubinstein)* en Madrid. 6 de agosto de 1977: El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra *Facetas*, en la ciudad de México. 20 de junio de 1978: El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra *Secuencia*, en la ciudad de México.

La anterior relación de estas primeras audiciones de las páginas escritas para el piano por Rodolfo Halffter, nos muestran que, felizmente, hoy, no se halla ninguna de ellas inédita, considerando este vocablo tanto desde su punto de vista de conocimiento público de las mismas, como, lo que es mucho más importante, de la edición de estas partituras. Sin embargo, no podemos afirmar otro tanto, si atendemos a aquellas de sus obras pianísticas que han pasado al disco; consignar seguidamente aquellas otras que sí lo fueron será un aviso sugeridor para los intérpretes y marcas discográficas que se hallan dispuestas a enriquecer sus repertorios y catálogos. En mi libro —base obligada para la redacción de este trabajo— he dejado constancia de los siguientes registros: *Danza de Avila, Op. 9* (Educo. Inc. Ojai. California - EP - 3020. Charlotte Martin). *Once bagatelas, Op. 19* (Musart, México, D. F. - MCD 3028. Carlos Barajas). *Tercera sonata, Op. 30* (Voz Viva de México. Universidad Nacional Autónoma de México. Serie Música Nueva. VVM N-4. María Teresa Rodríguez) *Primera sonata, Op. 16* (Compas. México, D. F. - CMMC - 1. Gert Kämper). Ciertamente, esta es una laguna incomprensible y tengo la absoluta certeza que, desde aquí, esta simple sugerencia será atendida rápidamente por aque-

llos pianistas con auténtica inquietud renovadora para sus programas, que enriquecerá sus horizontes, lo mismo que para aquellos sellos discográficos que, tantas veces, se inquietan por la falta de novedades a allegar a sus catálogos. El piano de Rodolfo Halffter es merecedor de esta difusión tan importante —podríamos afirmar que hasta capital— porque se trata, ni más ni menos, que de la divulgación de unos pentagramas tan interesantes como hermosos, tan actuales como adscritos a la mejor evolución de toda una estética que, en el presente, podríamos distinguir muy bien como hispano-mexicana contemporánea.

Madrid, España, junio de 1981.

DON LINDO DE ALMERIA BALLET-MOJIGANGA

Música de Rodolfo Halffter
Argumento de José Bergamín

Con decidido propósito anticolorista, anticostumbrista, trazamos Bergamín y yo el ballet-mojiganga, *Don Lindo de Almería*. La orquestación, "en blanco y negro", realizada únicamente para instrumentos de cuerdas, con ligerísimo apoyo de algunos instrumentos de percusión, tiende a subrayar tal designio. Llamamos a nuestra obra "cromoterapia costumbrista". Creíamos haber descubierto la adecuada fórmula terapéutica para el tratamiento de ese colorismo localista y sainetero andaluz, que es una degeneración del casticismo. Nuestra pretensión de abstraer y aquilatar la verdadera naturaleza de lo popular, de desintegrar el cromo, lo exageramos hasta el extremo de presentar un juego, aparente-



Rodolfo Halffter con José Bergamín. Ensayo de *La Paloma Azul*, 1940.

mente incongruente, de simples referencias a figuras, gestos, hábitos y despojos de cantares. Reducidos a jeroglíficos, en rápida sucesión de escenas, desfilan muchos personajes del cotidiano acontecer andaluz de comienzos del presente siglo: la beata, como el cuervo, de luto perenne; la mocita de talle de nardo, con un clavel siempre prendido en el cabello; la inevitable pareja de la guardia civil; los tres curas de la buena suerte; el intercesor San Antonio, que suele apiadarse de las jovencitas sin novio; el torerillo que, según la copla, aparece bordado en los pañuelos, rodeado, como el famoso matador Reverte, por cuatro picadores; las mulatas con sus vistosas batas de volantes; la cacatúa, heredera del imperio ultramarino hispánico, diluido éste en ritmos de guajira y habanera, en melodías teñidas de languidez y melancolía o llenas de coquetería y voluptuosidad. Y, por último, el protagonista: don Lindo, viejo y noble caballero, enjuto y de tez aceitunada. Se presenta en escena, caído del cielo y enviado por San Antonio, para casarse con la mocita. Para luego "descasarse" de ella, cuando el torerillo surge en el ruedo pasional de la esposa casquivana. Con el corazón hecho añicos, don Lindo, para quien vivir es necesidad de olvidar, regresa a los cielos, lugar apropiado para resucitar en el recuerdo, sobre el cerdito que cabalga, atravesado éste por el fatal estoque del torero, y que le trae a la memoria su San Andrés hogareño. "Por San Andrés, reza el refrán, quien no mata a un cochino, mata a su mujer."

Regocijo general.

Como se ve, el argumento apenas si existe como estructura narrativa y es más bien un hilo conductor, casi un pretexto sobre el cual bordar una serie de alusiones a proverbios, usos y costumbres de la vieja Andalucía.

Rodolfo Halffter

DON LINDO DE ALMERIA EN EL CIELO MEXICANO

Juan Rejano

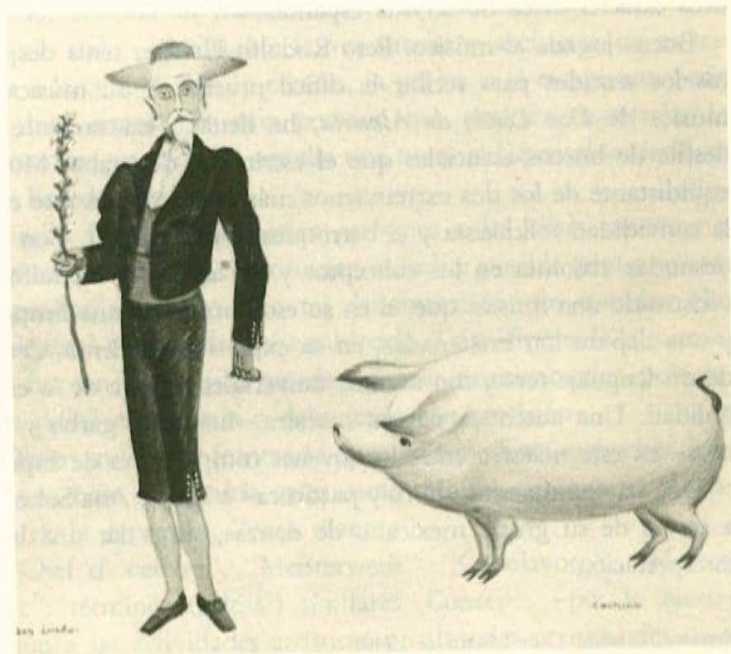
Escondido en la luna de enero, por los aires teológicos, cuyas alas se mueven desde una España antigua, cada vez más nueva, don Lindo de Almería, caballerito andaluz del olvido y el recuerdo, ha bajado a los verdes maizales de México. Antes había bajado de su cielo eterno —donde aseguran que es castizamente sobrio, como un bético originario, entre la abundancia aurirro-sada de los ángeles— al propio suelo de España. ¿Qué busca don Lindo en la tierra? El cerdito que cabalga le recuerda sus navidades infantiles o, más bien, su San Andrés hogareño —“por San Andrés, quien no mata un cochino, mata a su mujer”— con zambombas y panderos rodeando negras sartenes de lomo y humo. ¡Ay de los días niños como arroyos lejanos! El burro le abre a don Lindo nostalgias de prados claros o de las eras de fuego donde las parvas se hacen cantando, o, tal vez, de las noches de luna en que las calles huelen a corral y geranio y los chiquillos juegan al diablo muerto y les tiran de las piernas a los novios descuidados. La cacatúa... (“¿pero cuándo estuve yo en Cuba o cuándo vinieron a caldear mi pueblo los negritos de La Habana?”) La cacatúa le trae a don Lindo un sabor de madurez española, como si él fuera el heredero de un imperio ultramarino diluido en ritmos excitantes y rezumantes lujurias de frutas.

¿Y estos picadores? ¿Y estos curas como tres llamas apagadas dogmatizando en el aire? ¿Y esta pareja de guardias civiles? ¿Y estas tres mulatas que suspiran como abanicos bajo las palmeras de sus batas de volantes? Don Lindo baja del cielo para tropezarse con ellos, es decir, para entrar de nuevo en el olvido. Vivir

es necesidad de ir olvidando, y aun descendido de los cielos le es doblemente preciso cazar aprisa sombras del olvido para no resucitar ásperamente en el recuerdo. Esta mocita —la mocita de talle de nardo— tiene un andar de caliente penumbra, de jazmín despierto en la madrugada. Don Lindo bajó del cielo para casarse con ella.

Para “descasarse” de ella. Amor de un segundo, o sea: amor sin orillas, alto resplandor, como lo es la muerte. Cuando el torerillo surja al ruedo de su pasión, don Lindo no será más que un pelele, un corazón herido de nuevo por el recuerdo. Y al cielo se vuelve, al cielo en alma viva, sin cuerpo, en alma aborrecedora del cuerpo, dejándonos en el espacio de su fulgor estos humanos trofeos, aborrecibles y deliciosos, casi deshumanizados, de una España, de su España, que va a la mar del morir por los ríos amarillos de la pasión.

Don Lindo de Almería. Dibujo de Antonio Ruiz.



Lo que José Bergamín se ha propuesto en esto que él llama escenas de costumbres andaluzas, ¿cómo puede considerarse artísticamente? La fórmula empleada por el autor de *Don Lindo de Almería* es sumamente original. No se procede aquí por acumulación, sino por desintegración. No por revelaciones, sino por abstracciones. Parece como si en lugar de imaginar —de crear— unos tipos y una anécdota, se hubiese ido a tomarlos al retablo donde ya existían, viejos como el polvo del tópicos, para irlos poco a poco reduciendo —y elevando— a una cifra elemental, que nos devuelve indirectamente la realidad a fuerza de evocación.

Desintegrar el cromó, la estampa colorista; desconceptualizar los rasgos que pueden definir una época, un clima espiritual, hasta dejarlos en sonidos, en línea pura. Pero en este cauce vacío —en este cauce abierto para que discurren música y color— qué fina mano para encender la imaginación, qué imaginación para engarzar en un leve vientecillo humorístico los elementos dramáticos característicos de la vida española.

Buena jugada al músico. Pero Rodolfo Halffter tenía despiertos los sentidos para recibir la difícil prueba. Y su música, la música de *Don Lindo de Almería*, ha llenado exactamente ese desfile de huecos esenciales que el escritor le deparaba. Música equidistante de los dos extremismos más peligrosos en este caso: la comodidad folklorista y el barroquismo ornamental. Con una desnudez absoluta en los conceptos y en las ideas, Rodolfo ha construido una música que, si en su escritura es de una limpidez y una depuración extremadas, en su expresión condensa, dentro de un lenguaje terso, con acentos universales, el aire de la españolidad. Una auténtica página maestra —hondura, garbo y humor— en este maestro entre los jóvenes compositores de España.

Una página maestra —libro y partitura— a la que Ana Sokolov, a través de su grupo mexicano de danzas, supo dar una bella interpretación.

Romance, México, 1^o de febrero de 1940.

DE LA OBRA MAESTRA

José Antonio Alcaraz

Alfonso Reyes afirma que más vale citarse que autoplagiarse. En consecuencia recurro a una interrogación que he planteado con anterioridad, y a los intentos de reflexión derivados de la misma: ¿Qué es una obra maestra? ¿Cómo puede definirse esa categoría para un producto artístico y qué establece? Tratar de formular o precisar el significado de tal expresión mediante una escala de valores con pretensiones de infalibilidad, es poco menos que bizantino. Aceptar la frase hecha y servirse de ella, con ese su "decirlo todo" en forma a la vez precisa y ambigua, no es tributo a la comodidad, lo común, la pereza o el escapismo. Sería más bien situarse en una posición que permita manipular lo tácitamente establecido: aquello que no es indispensable clarificar para hacerlo fértil.

Varias características serían comunes a las obras maestras y estos rasgos a su vez constituirían el índice posible para amparar un producto artístico bajo tal denominación, sin que por ello quede total o diáfano establecido el significado de la misma. Con frecuencia esta idea puede captarse intuitivamente, pero resulta difícil esclarecerla o delimitarla con precisión.

Observando o confrontando estos puntos afines es posible derivar una base que podría valer como mínima garantía en el manejo de la expresión: "obra maestra":

"Chef d' oeuvre", "Meisterwerk", "Capolavoro", "Masterpiece": términos (¿ideas?) similares. Concepto —por lo tanto— común a las actividades artísticas y culturales occidentales.

Puede aventurarse un brevísimo inventario, derivado de la observación global de esos rasgos comunes:

a) Singularidad: especialmente en relación a productos del mismo género, o a otros realizados simultáneamente o en vecindad cronológica.

b) Equilibrio pleno entre elementos técnicos, vectores estéticos, ejercicio artesanal y proyección emotiva.¹

De manera aproximada y somera estas características podrían tipificar a la obra maestra; evidentemente habría varias otras susceptibles de ser descubiertas y adjudicadas por el posible consumidor o analista. Cabría especular que el uso de la expresión "obra maestra" e incluso la existencia misma del concepto, sólo se deban a un necio afán de instaurar categorías en lo que quizá sea inclasificable. Asimismo es obvio que el enunciado de cada una de las características mencionadas revela de inmediato sus excepciones: hay partituras que a pesar —o quizá a causa— de la ausencia misma de estos atributos, suelen considerarse obras maestras.

Sin embargo, no por imprecisa la expresión "obra maestra" es menos útil: cabría en consecuencia sacrificar el rigor en razón de un pragmatismo cuyo auxilio se hace indispensable.

El que este ideograma se haya reiterado hasta la saciedad y otorgado con frecuencia en forma irreflexiva o banal, fundamenta sólo un escrúpulo último que bien puede hacerse a un lado al calificar un producto artístico que por su factura relieve y características, reclama la identificación como "obra maestra".

Varias veces en este trabajo, y en otras ocasiones, he calificado el *Concierto para violín* de Rodolfo Halffter como "obra maestra": no sólo me parece la más atractiva y perfecta de cuantas partitu-

¹ Otra formulación: acabado artesanal impecable, aunado a la posibilidad de proyección hacia un consumidor otro que el creador: proceso determinado por las articulaciones que apresuradamente suelen denominarse "lógicas" o "naturales" y que por lo general son marcadas por la época o condición (o condiciones) particular(es) del autor.

ras ha producido este autor hasta la fecha (ubicación cualitativa, correlativa al resto de su catálogo) sino que además, al ser confrontada con cualquier obra importante de su tipo, pone en evidencia su derecho a tal denominación (emplazamiento al interior de un panorama histórico global).

También he afirmado que esta deliciosa música tiene sus raíces en el mundo de la zarzuela y la tonadilla escénica: hoy esto no me parece fundamental. El *Concierto para violín*, pienso ahora, es la creación plena, madura, equilibradísima, de un compositor situado en uno de los momentos más adultos de su carrera, quien ha absorbido y digerido con particular inteligencia, influencias posibles e informaciones que provienen de múltiples fuentes; un músico que ha sabido articular en forma particularmente feliz su materia conceptual y sonora mediante una elaboración tan sabia como paciente.

¿Cómo hablar del *Concierto para violín*? ¿A través de qué medios transmitir una imagen por distante o pálida que sea? ¿En qué forma intentar describir su luminosa alegría mediterránea, o la exquisita, íntima, transparencia de sus ricas texturas? ¿En qué código cifrar la cálida emotividad de sus pasajes líricos o el regocijo, la expansiva vitalidad, de las secuencias jubilosas? ¿De qué manera proporcionar una información exacta acerca del dinamismo interno que anima a esta música? ¿Qué lenguaje puede reseñar las cualidades de la obra, sin evadir los calificativos que convienen a sus mejores momentos: alegre, solar, poético? ¿Qué auxilio invocar para re-trazar el itinerario de sus tenaces hallazgos?: *Love's Labour's Lost*.

Tratar a través de palabras, que se agrupan en imprecisas frases que a su vez engendran párrafos ambiguos, de recrear entidades musicales es una de las más grandes frustraciones potenciales a que se enfrenta la crítica: cada reseña suele ser inoperante en mayor o menor proporción, pues la música, sólo la música, puede *ser* y simultáneamente *describirse*. Las referencias verbales son poco perfiladas y con frecuencia impotentes. Todo

lo que pudiera intentarse como relato de los acontecimientos —al carecer *toda* partitura de trama anecdótica— resultaría deslavado o inexacto y propiciaría el malentendido.

Caben, sí, el proselitismo tácito mediante los elogios a las posibles excelencias de una obra dada, o el análisis: desempeño pragmático fundamentado en terrenos técnicos, pero que desgraciadamente deja fuera una gran parte de los aspectos importantes de la escritura musical, pues ésta no sólo es ciencia sino también arte y artesanado.

Los adjetivos tendrían así la misma naturaleza que el teléfono de Cocteau en *La Voix Humaine*: un arma aterradora; pero operan en sentido inverso al dejar huellas y hacer estrépito.

El establecer parentescos y nexos con otras realizaciones del mismo compositor, es otro de los recursos periféricos factibles que algo tiene de evasión y algo de hallazgo parcial.

Disgresión: No que el compositor en el momento de escribir decida que esta obra tenga relación con otra suya gracias a determinados procedimientos o medios. En ese proceso consciente-subconsciente, confluencia, entre técnica, intuición, tanteo y destreza,² que suele ser la realización de la obra de arte para el propio creador, las fronteras estilísticas o genealógicas no están tan claramente delimitadas como lo percibe *a posteriori* el analista. El discernir los rasgos "familiares" dominantes de una obra es una tarea de la crítica, pero aun cuando es evidente que durante la creación se ejerce una selección crítica, por lo general —vale insistir— estos nexos son menos perceptibles para el autor, pues quien crea una obra de arte está haciendo —primordialmente— cobrar vida al universo que él mismo ha engendrado y cuyas fuerzas desata. Por lo contrario el crítico puede tener tanto una percepción desde el exterior, como la posibilidad de situarse dentro de la obra resultante de ese proceso genético.

² E incluso con frecuencia una cierta dosis de asombro ante lo inesperado que se autopropia, como resultado de la naturaleza misma de los materiales.



Rodolfo Halffter con Samuel Dushkin. México, 1971. *Concierto para violín*.

De este modo, una de las características más atractivas del *Concierto para violín* de Halffter es para mí la imposibilidad de conectarlo con cualquiera de las producciones realmente importantes dentro del género en este siglo: Bartók (1938), Schönberg (1936), Walton (1939), Stravinski (1931). Por lo contrario, entre estas últimas es posible discernir un cierto "eslabonarse mutuo".³

Pienso con frecuencia que la obra de Halffter es el concierto que Poulenc (1899-1963) nunca escribió para el violín. Me lo parece por su frescura, por su jovial vitalidad, por su sofisticado uso de ritmos de danza popular, por sus toques atractivos y precisos de color, como el xilófono del último movimiento (ya mencionado) o la contraposición del primer cello al violín solista. Esto último crea por momentos una atmósfera de música de cámara, cuya intimidad está utilizada como material de contraste.

Para dar cierta precisión a esta reflexión voluntariamente extensa sobre el *Concierto para violín*, busco un auxiliar en las notas escritas por Francisco Agea para el programa de su estreno por Samuel Dushkin y Carlos Chávez con la Orquesta Sinfónica de México, el 26 de junio de 1942: *Después de un breve recitado del violín solista, en el que se anticipa ricamente ornamentada la principal figura melódica del movimiento, comienza el allegretto vivace, cuya estructura se ajusta en grandes rasgos a la forma clásica de un primer movimiento de concierto. En la exposición aparecen los dos temas habituales, uno rítmico y otro melódico, seguidos de una coda que conduce a la segunda sección, en que el clásico "desarrollo" es sustituido por una serie de variaciones contrapuntísticas del primer tema.*

³ Sólo con el concierto de Stravinski podría relacionarse —en cierta forma— el de Halffter: *por servirse en forma preponderante y/o aislada de los metales para acompañar al solista en ciertos pasajes.* Observación indispensable: el *Concierto* (1935) de Berg (1885-1935) no se incluye en esta compilación por constituir un caso aparte, único quizá. Se necesitaría un volumen para hablar con la justicia y la amplitud necesarias acerca de este Réquiem a la memoria de un ángel.



Gloria Contreras, concierto en Nueva York. Ballet *Don Lindo de Almería*, 1967.

Una breve cadencia del solista conduce a la reexposición, bastante abreviada, de la primera parte.

El adagio es un "lied" desarrollado en cinco secciones, en que el tema principal es expuesto tres veces. Cada una de estas reexposiciones aparece separada de las precedentes por una sección distinta y modulante.

Por último, el allegro vivace es un rondó que culmina en una coda, breve y brillante. En toda la obra, la curva melódica del violín solista no es interrumpida por "tuttis" de la orquesta. Salvo en contadas ocasiones, y siempre durante lapsos muy breves, el violín no cesa de tocar. No obstante, la orquesta tiene un papel superior al de mero acompañante, ya que, en general, se trata de un diálogo entre el violín y la orquesta.

Para la anécdota recuperable, recurro a Michael Greet Field: Ninguna de ellas (sus obras) ha sufrido más debido a su celosa

paternidad que el premiado Concierto para violín y orquesta que hasta la fecha es indudablemente su obra maestra.

La historia de este concierto comenzó en París en 1937, en una de las visitas que hizo Halffter a la capital francesa durante la Guerra Civil Española. Una dama parisina presentó a Halffter al violinista norteamericano Samuel Dushkin, para quien Igor Stravinski escribió en 1931 el Concierto en re para violín. Halffter y Dushkin se hicieron buenos amigos en 1939; cuando el compositor español viajaba hacia México, Dushkin le envió un radiograma al barco invitándolo a que compusiera un concierto para violín. Halffter terminó la obra en 1940 y en enero de 1942 fue ejecutada por Dushkin con la Orquesta Sinfónica Mexicana bajo la dirección de Carlos Chávez. Todos la aplaudieron con entusiasmo... excepto una persona: el compositor, quien no estaba satisfecho. Así, retiró el concierto y en el asilo de su estudio lo modificó.

La manía de Halffter por la síntesis estaba en su apogeo. Al compositor le desagradaba profundamente la prolijidad y tiene pasión por reducir las cosas a su máxima esencia. Si no hubiera sido por el violinista Henryk Szeryng, quien convenció a Halffter a que se lo mostrara, el concierto todavía estaría descompaginado sobre su escritorio...

Durante sus breves estadas en ciudad de México (Szeryng) visitó a Halffter y revisó con él la parte del solo en la mejor forma para el virtuoso. Halffter trabajó también en el rico impasto de la orquestación hasta que logró el ambiente de un interior holandés: luz y sombra, forma y atmósfera fueron perfeccionadas casi hasta la transparencia.

Al terminar de copiar esta cita suspendo la redacción: por enésima vez desde que comencé la elaboración de este trabajo voy a escuchar el *Concierto para violín*: ayer *in vivo*, ahora en disco.

Y sin embargo al terminar la grabación el *Concierto*, al igual que el dinosaurio de Monterroso, todavía está ahí. El desafío subsiste: tratar de escribir algo válido, interesante, preciso, acerca

de él, que logre informar acerca de la música que vive en esta obra y en el mejor de los casos incite al posible consumidor a acercársele, a conocerla, a disfrutarla... Porque, en buena parte, se trata de música para ser disfrutada: una de las muchas maneras de aprehenderla; no la única, como quisiera el ingenuo, sentimental, consumidor medio.

Las palabras continúan llenando este espacio y —una vez más— reiteran su semi-inutilidad para ejercer la función que quiero darles: el proceso mismo de la escritura las hace cada vez más imprecisas: *Grave incertidumbre, cada vez que el espíritu se siente sobrepasado por sí mismo; cuando él, el que busca, es en conjunto el país oscuro en que debe buscar y donde todo su bagaje no le servirá en absoluto* (Marcel Proust).

Debo detenerme: he de corroborar aquí, ante el *Concierto para violín*, obra maestra de Rodolfo Halffter, tanto la alteridad como lo evasivo —y no— del arte sonoro frente a la letra escrita, utilizando el radiante testimonio de Schopenhuaer, quien supo discernir que la música es para nosotros a la vez *perfectamente inteligible e inexplicable por completo*.⁴

“¡O salteada melodía. Oh gozoso rato!”

Fernando de Rojas, *La Celestina*, Acto XIX.

⁴ El autor de este estudio agradece devotamente la valiosa colaboración de las siguientes personas: Srita. Isolda Acevedo; Sres. Jorge Suárez, Eduardo Martín y Juan Tovar.

La música de Rodolfo Halffter. México: UNAM, 1977 (Cuadernos de Música, Nueva Serie, 4)

EL CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA DE HALFFTER (Su enfoque instrumental)

León Spierer

En contra de la usual suposición, tan lesiva para el verdadero avance de la creación musical, creo que los intérpretes tienen la obligación de adaptarse a los requerimientos técnicos de los compositores y que no debe ser un freno para los autores la pretendida necesidad de adecuar sus obras a las necesidades de los intérpretes. El compositor no debe sentir coartado el desarrollo de su fantasía creadora por el temor de que alguno de sus postulados técnicos pudiera resultar intocable a causa de su novedad.

Ya en el siglo pasado, la historia de la música ofrece diversos ejemplos que nos prueban las actividades de diversos intérpretes que calificaron *a priori* de técnicamente intocables a ciertas partes de obras para violín. Tal vez la más divulgada de estas instancias es el caso del *Concierto para violín* de Brahms. Schönberg afirmó humorísticamente el haber pensado en un "violinista con seis dedos" cuando escribía su *Concierto para violín, opus 36* y el autor de estas líneas creyó durante largo tiempo, mientras estudiaba dicha obra por primera vez, que Schönberg hablaba completamente en serio cuando lo dijo. Más de una vez, al tocarlo en diversos foros, he sospechado que algo hay de cierto en la irónica declaración de Schönberg. Pero es un hecho que en toda profesión, cuanto más grandes son las dificultades puestas en el camino de sus instituciones, tanto más se agudiza el ingenio para solucionarlas, aplicando tanto los conocimientos técnicos como la experiencia que se han adquirido.

Rodolfo Halffter, junto con Bartók, Berg y Stravinski, entre otros, ha contribuido en el presente siglo al desarrollo de la técnica violinística. La mayoría de los conciertos para violín y orquesta de la época barroca clásica, romántica y posromántica comienzan con una introducción orquestal que generalmente contiene los temas del primer movimiento, a pesar de las notables excepciones representadas por las obras de Mendelssohn, Glasunov y Sibelius, para no mencionar sino los casos más célebres y evidentes. Los compositores del siglo XX generalmente presentan la parte solista prácticamente desde el primer compás, como en los casos de las obras de Berg, Schönberg y Barber.

Rodolfo Halffter enfrenta al intérprete a problemas técnicos de gran interés, sobre todo durante el primer movimiento de su *Concierto para violín, opus 11*, compuesto en 1941, obra de carácter neoclásico, en que la estética predominante tiene un puente común con el pensamiento de Stravinski y Martinú, autores cuyos *conciertos* para violín siguen el esquema creativo del neoclasicismo.

Es uno de los contados *conciertos* para violín que comienzan con una *cadencia* del instrumento solista, en forma de *recitativo*, basada en escalas de quintas

Recitativo. Tranquillo (liberamente)

Violino principale

p *mf* *f* *p*

que desemboca en el *allegro*, ritmo de danza española cuya característica rítmica es el uso alternado de los ritmos $6/16 = 3/8$.

Allegro (♩.=66, ♪= ♪ sempre)



El movimiento es rico en ingeniosos recursos técnicos que crean problemas peculiares, necesarios al autor para expresar sus polícromas ideas creativas, cuyos colores y caracteres cambian muy a menudo, usando la mayoría de las posibilidades mecánicas del violín, tanto en golpes de arco como en instituciones de carácter digital: *spicatto*, *legato*, arpeggios, escalas, apoyaturas, cuerdas dobles, armónicos, trinos de cuerdas dobles, etc. Se alternan saltos de terceras y décimas en *tempo* de ♩.=66

lo cual equivale a ♪=198



Rodolfo Halffter y Henryk Szeryng (dibujo) 1952.

Legati con *spicatti* intercalados con escalas en fusas, cantinelas en cuerdas dobles y sencillas, para volver de inmediato a las cuerdas dobles, en esta ocasión alternando quintas con séptimas

Poco Meno Mosso
sub espressivo

rit.

7

8

mf

Allegro (Tempo 1^a)

poco rit.

sf sub.

Más adelante aparece un elemento nuevo: la mezcla de cuerdas dobles distintas (sextas, quintas, cuartas, terceras) con progresiones arpegiadas en fusas, espaciadas con trinos en cuerdas dobles o en notas con apoyaturas, que alternan en ritmos de 3/8, 6/16, 2/8 y 3/4.

5

6

mf

f

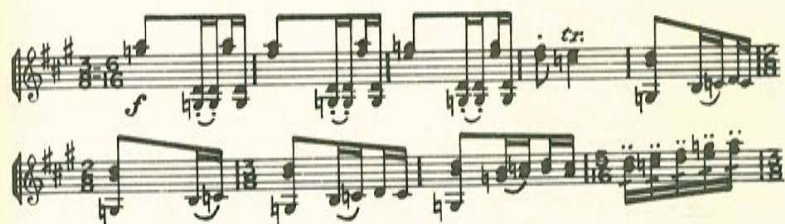
f...



Dushkin, Chávez y Halffter, 1942.



A todo esto sigue un nuevo elemento rítmico, al utilizar sucesivamente terceras y quintas en ritmos de 3/8, 2/8 y 5/16.



Para mayor abundamiento en la ejemplificación de la colorida fantasía creadora de Rodolfo Halffter citaremos el empleo de cuerdas dobles en armónicos, mezclando terceras y sextas en combinación con acordes en *pizzicato*



Y entonces aparece un nuevo ritmo de danza, que combina trinos con armónicos, todo en forma de *saltellato*:



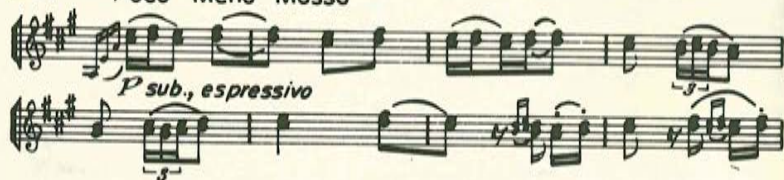
Antes de desembocar en una *cadencia* donde se alternan ingeniosamente las combinaciones técnicas mencionadas, aparece aún otro elemento técnico novedoso: décimas alternadas con cuartas, en corcheas o semicorcheas, que culminan en un compás a ritmo de 7/16, en décimas y octavas:



En la reexposición hallamos una hermosa cantinela en terceras con aire de danza

[28]

Poco Meno Mosso



y el movimiento termina con un efectivo *allegro* de cuatro compases



El segundo movimiento (*andante cantabile*) principia con una bella cantinela sobre la cuarta cuerda



que luego varía en diversas formas, al utilizar diferentes recursos técnicos (octavas, cuartas, terceras, arpeggios) para concluir en un corto y bello epílogo



En el último movimiento, *allegro vivace* ♩ = 132

el ritmo alterna compases de 2/4, 3/4, 3/8 y 5/8 y Rodolfo Halffter demuestra de nuevo su profundo conocimiento de la posibilidades técnicas y sonoras del violín.

La *coda*, en estilo neo-clásico, que combina acordes de terceras y sextas con saltos a la octava y mezclas de décimas con acordes de terceras, es uno de los pasajes verdaderamente interesantes de la literatura violinística



The image shows a page of musical notation for a violin concerto. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'v', 'ff', and 'p'. There are also performance instructions like 'go' and 'IV'.

El *Concierto* para violín y orquesta de Rodolfo Halffter ha venido a enriquecer definitivamente el repertorio violinístico de los últimos cuarenta años. Los intérpretes tenemos la esperanza de que de tan prolífica, vital y exuberante fantasía creadora surja en un futuro cercano una nueva composición, que coloque nuevamente al ejecutante frente a problemas técnicos quizá todavía no explorados.

Berlín, R. F. A., mayo de 1981.

Heterofonia, México, 2a. época No. 77 (Vol. XV, No. 2) Abril-junio de 1982.

MUSARAÑA DE LA MUSICA LA LLUVIA EN LOS CRISTALES

(Releyendo a Goethe y oyendo un concierto
para violín y orquesta de Rodolfo Halffter)

José Bergamín

“—¿Entonces usted me aconseja oír la música como quien oye llover?
—Exactamente: con la más profunda atención.”

J. B. *El cobete y la estrella.*

El golpear de la lluvia en los cristales despierta siempre en nuestro oído nostalgia de soñación romántica. A este golpeteo, que su visión en el cinematógrafo ha subrayado todavía más románticamente metiéndonoslo por los ojos, se deben no pocas resonancias musarañeras en nuestra mente.

Otras veces hemos evocado a esas misteriosas criaturas quiméricas, invisibles ratoncillos roedores de nuestro pensamiento: las musarañas. Y lo hacíamos a propósito de la pintura a que los clásicos identificaban mentalmente con la poesía; y de una poesía, finisecular y posromántica, musarañeramente definida por Mallarmé, a la que este poeta identificaba, por la idea, con la música. Idealidad y mentalidad musarañeras.

Cuando escuchábamos, la otra tarde, ese melancólico golpear de la lluvia en los cristales, teníamos ante los ojos un libro que, desde la adolescencia, fue para nosotros misteriosa cajita de música, resonante eco de soñaciones maravillosas, romántica linterna mágica de figuraciones y de imágenes.

Volvíamos a abrir este libro y a leer en la misma versión española en que hace muchos años, más de veinte, lo leíamos por vez primera. Más de veinte años después de haberlo leído por vez primera, volvían a nuestra mente, ilusionada con tal lectura, los inolvidables episodios descritos por Goethe en

su verídica novela de "los años de aprendizaje de Wilhelm Meister".

Cuando íbamos terminando su lectura, el golpeteo en los cristales, de la lluvia primaveral, que trocitos de hielo en granizada hicieron más sonoro, ya había cesado totalmente.

Cerrando los ojos —dice Goethe— después de una lectura, es como sabemos, por la musicalidad de imágenes vivas que el libro ha despertado en nuestra mente, lo que ese libro, esa lectura, vale y significa para nosotros. Por lo menos diríamos que aprendemos a valorar su poder de evocaciones musarañeras. Y, en esta admirable novela verídica de Goethe, ese poder de evocación poética musarañera es tan rico como sorprendente. Parecería que el nombre mágico de Shakespeare, que en esas páginas se evoca, las engarza, entretejiéndolas de misteriosas figuraciones y perspectivas, abriéndolas a luminosos y oscuros horizontes, haciéndolas más hondas y más claras.

Con certero tino nos lleva de la mano el poeta por ese laberinto musarañero en que tejen la vida de su héroe sus pasiones y pensamientos; llevándolo, por el acontecer de su vida, a desenredarlo de sí, y mostrándonoslo, a la salida de tan musarañero empeño, enriquecido de verdad, como si hubiese conquistado un reino —nos dice Goethe— "como Saúl, hijo de Kis, cuando salió a buscar las asnillas de su padre".

Mas no es eso lo que principalmente nos encanta en la lectura de este libro maravilloso. Es, tal vez, lo contrario: su feliz desenlace lo que nos desencanta al finalizar su lectura.

Lo que nos sigue encantando de él, al cerrar los ojos, después de haber cerrado el libro, siguen siendo las figuraciones que lo pueblan, las imágenes que lo encienden como de alucinaciones de ensueño. Seguimos mirando a Mignon danzar levemente, sin apenas tocar el suelo con los pies, y huir de sí misma, huyendo de su propia, infantil femineidad desenmascarada; seguimos oyéndola cantar y escuchando los arpegios inacabables del arpa del viejo, misterioso amigo.

Este diálogo de la voz de la niña con el arpa promueve en nosotros otra resonancia musarañera; como el golpear de la lluvia en los cristales.

Esta suave modulación entrecortada, melodiosa: esos arpegios infinitos, nos invitan, como gotas de aguas temblorosas al resbalar por la superficie cristalina, a soñaciones que, cerrando los ojos, creemos encontrar en un oscuro rincón del pensamiento.

El arpa del extraño personaje goethiano, como aquella arpa de Bécquer, evocadora de nostalgias románticas, ¿no nos está esperando, también "en el ángulo oscuro", y "tal vez olvidada", para resucitar en nosotros "cadencias que el aire dilata en las sombras"? ¿No esperará "la mano de nieve" que deshaga, derrita entre sus cuerdas la helada virtud musicalizadora de su propio silencio?

En las páginas de este libro se entrecruzan, ahora, sin quererlo nosotros, otras imágenes, otras figuraciones de ensueño. Y las musarañas becquerianas vuelven como "oscuras golondrinas" a revolotear sobre el arpa, a posarse en sus cuerdas, como en los hilos del telégrafo, a dormirse en ellas, quizá, "esperando la mano de nieve que sabe arrancarlas".

¿Duermen soñando con que el arpa también se ha dormido, tendiéndose para dormir y sonar, como muerta, aprisionada en un ataúd de suave madera reluciente? Fuera, ¿ha cuajado en nieve o marfil, dura y fría, la mano que se ofrece a sí misma en el teclado el vivo delecteo armonioso de su pulso?

El piano ha sido el ataúd para el arpa, que, encerrada entre sus finas tablas de exquisitas maderas perfumadas, nos aromatiza, embalsamándolos, sus arpegios. Y tendida o de pie, esta bella durmiente, esta melancólica sonámbula, sueña, prisionera invisible, con la mano de nieve que se le quedó fuera para siempre, acariciando el teclado intacto. El arpa es la bella durmiente del piano, encerrada en él como en un ennegrecido sepulcro. Pero esa arpa, prisionera de sí misma, que nos canta, enterrada viva, desde su tumba, pone más elocuencia en sus acordes sono-

ros con ello, y responde con ellos más enérgicamente que las arpas desnudas, al sollozo incontenible de los violines, a su quejumbroso gemido, a su desmelenado suspirar de amor, melodioso y expirante.

“Un piano y un violín no pueden juntarse sin idilio y sin miel de luna —escribí una vez—; como si fueran un Alfredo de Musset y un George Sand impenitentes.”

Pero a esos violines, para quienes la alevosa y premeditada nocturnidad del piano ofrece sombras de agua como llanto al suspirar lloroso de sus sauces en desgarradores destellos armoniosos, ¿no se ofrecen las arpas desnudas como rayos de sol que los inundan luminosamente de la catarata sonora de sus oros?

El diálogo del violín y el piano es premeditado, decimos, nocturno y alevoso, como el sombrío amor que nos esconde más allá de la muerte su resonante vacuidad de tumba.

El diálogo del violín y el arpa, ¿no será como el de la oscura criatura meridional con el rubio vikingo norteño becqueriano, tal como nos parece, en definitiva, “huésped de sus nieblas”, el héroe de la verídica novela de Goethe?

Si este aprendiz de sueños lo hubiera querido ser claramente, tal vez hubiese aprendido a ser otra cosa de lo que era, al contrario de como quería Píndaro, aprendiéndolo de su paso por las tablas de una teatralidad, que, el arpa y su infantil cantante enamorada, le apartaban de su deseo, como si fuera a encontrar en ellas —en las tablas de su teatralidad, tablas de salvación y perdición de teatro y de juego— también su propia tumba. O la de sus sueños.

“¿Conoces el país, lejano y luminoso, donde el azahar florece y la naranja brilla?”

La voz de la dulce niña enigmática, en la verídica novela de Goethe, ¿encendía de fogoso arrebató melodioso otras cadencias que las que se dilataron en las sombras del romanticismo, rompiendo luminosamente en los aires con sus vivos destellos un nuevo día?



Rodolfo Halffter. México, D. F., 1942.

II

"-Si la música dijera la verdad, mentiría."

"-No te fíes demasiado de la música, que no tiene palabras."

J. B. *La cabeza a pájaros.*

Cuando la lluvia cesa de golpear en los cristales con sus alegres lágrimas y los ojos, cansados de cerrarse para ahondar el recuerdo de la lectura en nuestra mente, se nos abren de nuevo, ya la penumbra envuelve la habitación en donde estamos y una diminuta lucecita verde nos advierte que van a surgir de la caja de música, robadora sonora del mundo, otras imágenes melodiosas, otras figuraciones musicales que solicitan nueva atención de nuestro pensamiento.

¿Qué musaraña musical es esta?

Ahora oímos armoniosos acordes sombríos, lentos, a través de los cuales vislumbramos espacios inmensos, infinitos: llanuras, lejanías. La voz de la música más verdadera viene a decirnos, todavía con aire juvenil de melenudo violineo galopante, sus turbias y claras apetencias. Escuchamos el "sueño invernal" del joven ruso romántico Tchaikowsky, que nos abre perspectivas sin límite, sobre la nieve, de silenciosa música inaudita. "La música como la nieve -dejé una vez escrito- reduce y aprisiona el silencio; blandamente, como un sudario inmaculado envuelve un cuerpo muerto." Esta musaraña musical nos parece la música en persona, y tenemos que olvidarla para no desdeñar aquellas otras con que nos la dieron a trocitos -como gotas de lluvia golpeando en los cristales- los más divinos músicos musarañeros: Musorsky, Chopin, Debussy-. Cuando pasa esta ráfaga sonora, sentimos que le sigue, un rato después, otro extraño destello. No es, ni mucho menos, el romperse cristalino, en fracaso de lluvias y de vientos, de una primaveral y retórica acritud strawiskiana: música de doradas nueces vacías. ¿Suena esta voz, ahora, como la que nos abrió, tan puramente, con ritmo danzarín y profunda

cadencia melódica, popular y becqueriana, el espantamusarañero andaluz Manuel de Falla?

“¿Conoces el país, lejano y luminoso, donde el azahar florece y la naranja brilla?”

Los ojos de la enigmática adolescente de Goethe parece que nos están mirando desde su rincón más oscuro, desde la sombra. Y creemos escuchar el arpa goethiana forcejeando por desasirse de los sollozos del violín que la abrazan, desgarradores y lacustres, como ramas larguísimas de sauce. Casi vemos deslizarse los pies desnudos de la niña que no tocan el suelo. Y todo se va haciendo claro, rápido y preciso, como esos leves pies saltarines que pasan, sin pesar, sin posarse, pisando lo frágil sin romperlo.

¿Vuelve la lluvia a golpear con sus gotas heladas estos duros cristales transparentes?

Suena como la lluvia en los cristales este luminoso chisporroteo. El violín se desgañita gimiendo más que nunca por alcanzarlo, y luego, se deja caer, lánguidamente, desesperado e implorante, deshaciendo en blandas espumas de nieve su melancólico sollozo. Como si tuviera ante sí, bailando, entre dos velas encendidas, la delicada silueta de Mignon pisando huevos sin romperlos y llevando los ojos vendados y un puñal en los dientes.

Esta gitanería musarañera de la música, ¿fue una tramposa ceremonia fantasmal que quiso espantar sus musarañas?

A la musaraña de la música no se la mata con su sombra, como se la mata con su nombre, como al fantasma, según el poeta; y en vano se mueven los pies bailarines bajo el asiento —¡oh Nietzsche!— rompiendo huevos invisibles para asustarla.

La “energía ligera”, que anda pisando huevos sin romperlos, como Mignon bailando, en la verídica novela de Goethe, no necesita vendarse los ojos ni llevar un puñal en los dientes. ¿Qué quiso decirnos entonces tan delicada criatura misteriosa con esa pamema teatral de su musarañera gitanería?

Cuando Nietzsche escuchó en Italia, por primera vez, verdadera música española, y no las chabacanas fanfarronerías de Bizet,

música que se ve y se toca con los ojos (y era una graciosa musiquilla madrileña de Chueca), dijo para sí: "el autor de esta música necesariamente es un canalla".

También Napoleón le había dicho a Goethe en una teatralísima ocasión histórica: "señor Goethe, usted es un hombre; un hombre como yo"; con lo que le decía efectivamente: es usted un farsante tan estupendo como yo; o merecía usted ser italiano para disfrazarse de francés. Pues la máscara de la acción le decía a la máscara del pensamiento: ¡qué verdaderos somos! ¡Tablas, tablas!

El pobre Nietzsche no sabía que aquella musiquilla madrileña, a su parecer canallesca, pisaba huevos sin romperlos y sin teatralizarse a la italiana, vendándose los ojos y poniéndose un puñal en los dientes; no sabía que por el hilo de aquella musiquilla ratonera, musañera, toda llena de gracia, se sacaría, alguna vez, el ovillado laberinto de la música más pura que existe, y que el autor, español y andaluz, de ese milagro, no sería un canalla musical, como su maestro y antecesor madrileño, sino un santo, calvo como San Pedro y portador de las llaves invisibles de su musicalidad celeste: el gaditano y cordobés y granadino De Falla. "*¿Conoces el país, lejano y luminoso, donde el azabar florece y la naranja brilla?*"

Pero, ahora, ese violín que aúlla con todos los gatos del mundo metidos dentro de su sonorísima barriguita, sigue empeñado en arrastrar a la musaraña de la música por los pelos. Su voz oscura, quejumbrosa, doliente, en constante pugna con los dorados hilos luminosos, armoniosos, del arpa —o del piano que la aprisiona—, se quiebra, una vez y otra, con desesperante obstinación en su desgarrador empeño. Parece que nunca hemos oído un violín más violín que éste: más verdaderamente mentiroso o diabólico; más arpícola.

Insiste tanto este violín en querer coger y arrastrar a la musaraña de la música por los pelos que empezamos a caer en la cuenta de que la musaraña musical tiene pelo: y miramos de nuevo esa abundante cabellera melodiosa, que habíamos conside-

rado perdida, como "la cabellera dolorosa de la onda", wagnerianamente deshecha en espumas de mar, de champaña o de cerveza.

Y es que de tanto pensar sin sentir, o sin sentirlo, la musaraña de la música se había quedado calva; o así nos la pintaban, como a la ocasión —para otros oportunidad— desde que el viento armonioso y melódico de Beethoven había hecho volar las pelucas empolvadas de las venerables y viejas cabezas pedantescas de los Bach o de la prematuramente calva del prodigioso niño, insoponible siempre, el tierno y petulante Mozart.

Aquel vendaval beethoviano de sonoro revolucionario musarañero que rompía las figuritas de porcelana dieciochescas, haciéndolas caer de sus empingorotadas repisas, y, con ellas, la difícil, y empingorotada también, serenidad fingida, aparente, mentirosa, del romántico Goethe, el farsante genial de tan desatinado equilibrio vivo, todavía sigue abriendo sus espantables simas de silencio y de sombra para sumir en ellas nuestros más nostálgicos deseos de pasadas grandezas y servidumbres musicales musarañeras. Un solo silencio musical de Beethoven, ¿no aniquila toda la música, como una sola sombra luminosa de Rembrandt, toda la pintura? Pues ¿no fue Beethoven, "metafísico y pirotécnico", el primer espantamusarañas musical del mundo, del mundo de la musicalería? ¿Como de la pintura lo fue Rembrandt o Goya? ¿Como de la poesía Shakespeare?

Y es que hay música, o musaraña musicalizadora, que, como el viejo arpista de la novela verídica de Goethe, se quita las blanquísimas barbas postizas para colgárselas a la cintura y andar con ellas, de ese modo, más cómodamente por el mundo.

Ahora, este sorprendentemente claro y solo violín, melodioso arpívida, sigue cantándonos los sueños de las palmeras y los pinos; de la hospitalidad de las nieblas, iluminadas por los dorados fuegos de un sol derretido en arpegios sonoros; sigue mostrándonos la naranja brillante en el jardín de unas Hespérides fantasmales.

“¿Conoces el país...?” ¡Pues ya lo creo que lo conocemos! Una luminosa y oscura Atlántida, silenciosamente sumergida, invisible, musical y musarañera, nos acecha misteriosamente en la sombra, como los ojos profundos de la enigmática Mignon desde el rincón oscuro. Y esta música extraña, rápida, precisa, luminosa, bailarina, nos dice su verdad más nueva con tan original poesía que todos los tontos se figuran que ya la habían escuchado antes.

El *Concierto de violín y orquesta* de Rodolfo Halffter, virtualizado por el pasmaso violinista Dushkin, orquestalmente interpretado con justa exactitud por Chávez, rompe, como rompe la lluvia en los cristales, el encanto musarañero de las figuraciones imposibles, realizándolas ante nuestros ojos; pues esta música española se ve, como se toca, con los ojos; y se baila sola: como se entiende. Tiene los finos pies ligeros de la musarañera criatura musical de Goethe, aunque no se vende los ojos ni se ponga el puñal en los dientes. Aquí, el puñal, invisiblemente nos hiere, como a Wilhelm Meister, en la palma de la mano apretada por la otra mano amiga, dejándonos en ella su punzante señal sangrienta.

La diminuta lucecita verde sigue encendida en la penumbra de la habitación en que estamos, señalando a la musaraña musical, como el ala de la oscura golondrina de Bécquer, como el toque de las gotas de lluvia en los cristales, paso libre.

LA SEGUNDA SONATA PARA PIANO,
DE RODOLFO HALFFTER

Michael Greet Field

Una sonata, por su misma naturaleza, basta para que el musicógrafo pueda juzgar, firmemente, los propósitos y logros del compositor. Por ello, pues, la aparición de una nueva sonata representa un acontecimiento importante y grato, ya que nos da el derecho de esperar una obra con un mínimo de forma musical y de seriedad constructiva. Por más que el término *sonata* se haya usado en los últimos tres siglos con gran variedad de sentidos, siempre una obra que lleve este nombre prometerá de suyo no incurrir en la vaguedad formal frecuente en ciertas composiciones más libres, regidas por un concepto romántico o impresionista.

Desde su primitiva significación —de 'algo sonado' en contraposición a 'algo tocado' (*toccata*), o a 'algo cantado' (*cantata*)—, la palabra *sonata* ha ido adquiriendo un sentido muy complejo, conectado en primer lugar con la forma peculiar del primer tiempo de la llamada *sonata clásica*, que alcanzó una de sus manifestaciones más admirables en las obras de Beethoven. Quizá la estructura más importante de la moderna música instrumental (desde el siglo XVIII hasta el colapso del sistema tonal clásico) sea la *forma sonata* —es decir, la forma del primer tiempo—, construcción complicada en la cual se desarrolla una primera idea y un grupo de segundas ideas, unidas por un puente. Este material debe ofrecer contrastes en tonalidad y en carácter.

Establecidas por un uso de siglos las bases formales de la sonata, surge para el compositor actual un problema duro de resolver. Los grandes efectos logrados por los compositores clási-

cos mediante la oposición de las tonalidades tónica y dominante, parecen negados al compositor que pretenda escribir una obra que sea realmente moderna y a la vez una verdadera sonata.

La *Segunda sonata para piano*, op. 20, de Rodolfo Halffter,¹ ofrece una solución a este grave problema, dentro de una politonalidad muy personal, que viene a enriquecer las relaciones armónicas tradicionales. Ya se ha dicho repetidas veces que Halffter es heredero legítimo de Manuel de Falla y continuador de los experimentos politonales iniciados por el gran maestro español en su *Concierto para clavecín*. En obras como *Don Lindo de Almería* (para orquesta de cuerda) y las *Once bagatelas* (para piano), se aprecia un empleo exquisito de la politonalidad, en donde Halffter logra utilizar simultáneamente hasta tres tonalidades distintas, que producen acordes ricos y muy disonantes, pero de una disonancia *lógica*, porque se basa en el fenómeno de la resonancia natural.

El fenómeno acústico de los armónicos constituye, pues, el fundamento de las relaciones tonales de la *Segunda sonata*, en donde los valiosos experimentos de las *Bagatelas*² encuentran una justificación absoluta. En las *Bagatelas*, sobre un acorde de séptima (el acorde predilecto de Halffter), se construye el edificio politonal. Ahora, en la nueva sonata, el edificio se complica con una infinidad de relaciones politonales, en las cuales juega un papel importante la resonancia natural de la tercera mayor de un acorde de quinta.

La sonata se compone de cuatro movimientos: allegro (forma sonata *sui generis*), andante (lied-sonata sin desarrollo), scherzo (cuasi clásico, con el trío correspondiente), y rondó (en el cual se varía el estribillo en cada reaparición).

Tal es, en líneas generales, la estructura de la obra. Se ve que

¹ Estrenada por Miguel García Mora, en la *Sala Manuel M. Ponce*, el 4 de agosto de 1952. (*Conciertos de Bellas Artes*).

² Véase mi artículo *Las Once Bagatelas de Rodolfo Halffter* publicado en NUESTRA MUSICA, año VI, número 21, primer trimestre de 1951.



Rodolfo Halffter con Luis Herrera de la Fuente. México, 1966.



Rodolfo Halffter con José Ives Limantour. México, 1959.

Halffter optó por un decidido acercamiento a la sonata clásica, en sus cuatro movimientos, cada uno con su propio material temático. Describir cómo se logra aquí la unidad total es tarea ardua y que, en parte, escapa a cualquier análisis técnico: cada composición musical realmente lograda tiene una forma *interior* difícil de fijar mediante análisis o descripciones. Digamos simplemente, que el efecto conjunto de la obra satisface de manera sobresaliente. Cada movimiento se construye según una recia personalidad de compositor y la obra alcanza un resultado estético de positiva belleza. Y digamos también, de otro lado, que Halffter se planteó y resolvió —como en sus demás obras— un problema rehuído por muchos compositores modernos: lograr una forma de firme y auténtica unidad. ¿Cuántos no se conforman con una unidad aparente o lograda a base de efectismos?

Detengámonos a observar el primer tiempo, que ya calificamos de forma sonata *sui generis*. Subrayemos en primer término que la antigua relación de tónica y dominante se sustituye por la oposición del modo mixolidio y la tonalidad de *la mayor*, a la cual se llega mediante un *punte* modulante que parte de la tonalidad de *do mayor*. La primera idea, en el modo mixolidio, es una vigorosa melodía en compás de 3/8, la cual recuerda un tanto a la de la primera *bagatela* (no olvidemos que las *Once Bagatelas*, op. 19, se escribieron un poco antes de esta sonata). Luego el *punte* conduce a *la mayor*, tonalidad ésta del grupo de las segundas ideas, y que hace las veces de la tonalidad de la dominante en esta originalísima *forma sonata*. El desarrollo se caracteriza por el hecho de utilizar únicamente el material de la primera idea, la cual aparece aquí transformada mediante múltiples modulaciones. Ya Beethoven sentó el precedente de que el compositor podía elegir aquellas ideas o fragmentos de ideas que le parecieran más adecuadas para trazar el desarrollo. Y tales libertades, claro está, son el derecho de todo compositor de verdadero talento. ¡Sólo el que conoce a fondo las reglas sabe cuándo puede apartarse de ellas! La reexposición se inicia por una nueva versión

del puente —pues prescinde de la primera idea, muy elaborada ya en el desarrollo inmediato anterior— y continúa con el grupo de la segunda idea, ahora en la tonalidad de *do mayor*. La *coda* parece afirmar la tonalidad de *do mayor*, pero ofrece un colorido particular, gracias a la combinación de esta tonalidad con la de *la bemol mayor*.

Aunque podría hacerse ahora un análisis completo de esta sonata, no es nuestro propósito describir en palabras lo que tan agradablemente puede apreciarse por los oídos. La calidad musical muestra el sello de distinción que francamente esperábamos de Rodolfo Halffter, calidad que nos viene a resarcir de lo poco abundante de su producción. Hay una facilidad melódica deliciosa en todos los movimientos. El segundo alcanza una verdadera profundidad de emoción con gran economía de recursos. El *scherzo* es una página brillante, llena de hermosas sonoridades, que posee el espíritu y la ligereza característicos. El estribillo del *rondó* se presenta con un sabor hispánico muy típico de Rodolfo Halffter; recordemos el excelente comienzo del *Concierto para violín*, o la primera fase de *Feliciano me adora* (segundo *Soneto de Sor Juana*).

No es posible vaticinar hasta qué punto, más avanzado aún, llevará Halffter su técnica politonal. Dudamos de que Halffter sea un compositor capaz de repetirse, movido por el interés de obtener un éxito seguro. Nunca ha cometido el error de "decirse de nuevo" con tal de ganar el aplauso garantizado. Esperamos con interés sus próximas obras, las cuales, sin duda alguna revelarán adelantos en la marcha de su pensamiento artístico. Y si cambia de dirección, podemos estar seguros de que será una dirección escogida lógicamente, dado el valor de sus obras anteriores.



Ballet Tonantzintla



Ballet *Tonantzintla*. José Limón, Emma Ruiz.

TRES SONATAS, DE SOLER
Orquestación de Rodolfo Halffter

Rodolfo Halffter

Fray Antonio Soler, el fraile jerónimo de El Escorial, Domenico Scarlatti, el napolitano madrileñizado, y Manuel de Falla, el gaditano universal, han sido mis principales maestros de composición. De ellos he aprendido muchas cosas útiles. Entre otras, a expresarme con concisión y a evitar, así, la divagación y la hipertrofia en el discurso musical.

Como, por lo tanto, admiro profundamente el arte de Soler, acepté con inmensa satisfacción el encargo que me hizo, en 1951, el famoso bailarín y coreógrafo mexicano-norteamericano José Limón de orquestrar algunas sonatas solerianas, las cuales se proponía utilizar, como fondo musical, para su ballet *Tonantzintla*, inspirado en el suntuoso e ingenuo espíritu del arte barroco mexicano, que representa la decoración de la nave de la iglesia indígena de Santa María de Tonantzintla, cerca de Cholula. Ese mismo año el ballet fue estrenado, con gran éxito, en el Teatro de Bellas Artes de la ciudad de México, con decorado y vestuario del pintor Miguel Covarrubias.

He realizado la orquestación de las *Sonatas* de Soler con cariño y esmero. No me he permitido, en ningún momento, añadir voces de relleno con el propósito de lograr una opulenta sonoridad orquestal de esas piezas, concebidas para clave. Espero, pues, que el resultado de mi trabajo no habrá dañado la rica substancia y la fina textura de esa música, sencilla y complicada, a la vez.

TRES PIEZAS
PARA ORQUESTA DE CUERDA

Rodolfo Halffer

Mis *Tres hojas de álbum*, para piano, y mis *Tres piezas para orquesta de cuerda* —compuestas respectivamente en los años 1953 y 1954— son las primeras obras dodecafónicas escritas en México. Es este dato que menciono con la exclusiva intención de señalar un hecho histórico.

Mi adscripción al dodecafonismo es el resultado de una lenta evolución. Se inició ésta en el momento en que llegué al convencimiento de que la superposición e interferencia de dos o más tonalidades (politonalidad) —andamiaje que sostiene, por ejemplo, a mi *Don Lindo de Almería* y a mi *Concierto para violín*— conducía a un callejón sin salida.

Sin embargo, mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente a su contenido, muy semejantes. En una y otra habla el mismo compositor. La adopción de los métodos dodecafónicos —la serialización del parámetro altura— me ha servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y para encontrar la salida del callejón.

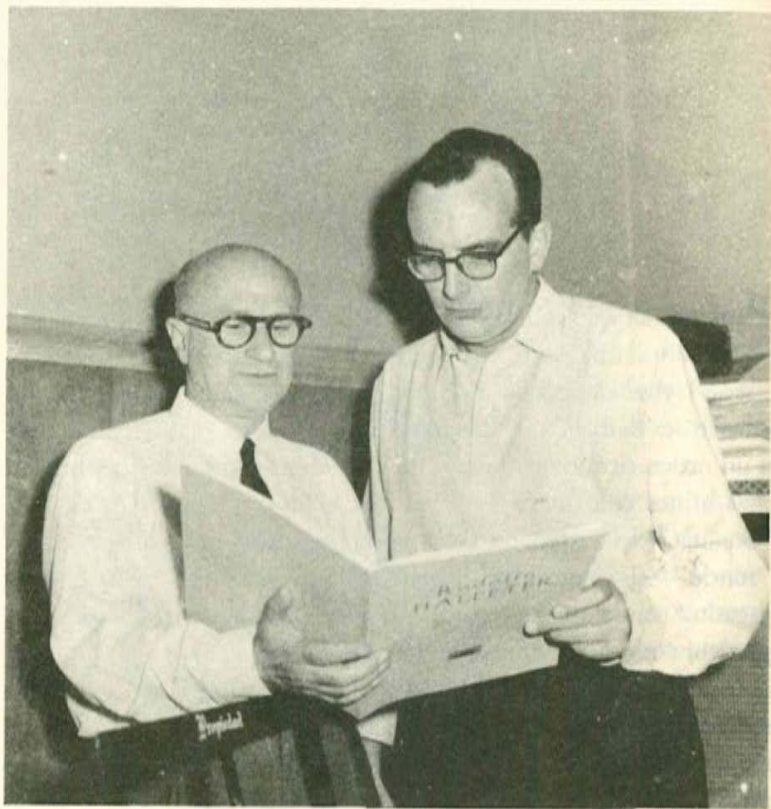
Practicada con libertad y sin estrechez escolástica, la dodecafonía me ha permitido hallar una nueva manera de componer, la cual, no obstante, conserva vivos los rasgos más acusados de mis primeras obras; una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo y un voluntario apego a las llamadas formas tradicionales.

TRES PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDA

Enrique Franco

Para ser fiel a lo radical-español, Rodolfo Halffter ha practicado en su obra una escritura "serial", en cuanto se parte de una "serie" y se desarrolla al modo de los "seriales" —es decir, en cuanto se "habla" un "lenguaje"—, pero se ha mantenido ligado a un orden rítmico y a una clara y "definida voluntad de forma" más afines con nuestro ser y nuestra historia. A través de una "Sonata"—del orden de las monotemáticas—, un "airoso" y un "rondó", el manejo de los elementos de cuño "serial", conjugados con el orden rítmico y formal, da por resultado una partitura nítida de líneas, firme y esbelta. Al estilo de algunos italianos, Halffter mantiene no sólo esos valores que en cierto sentido podríamos denominar "clásicos", sino que añade un interés armónico. Lo que es más meritorio cuando muchas veces las armonías —valederas como tales— se han conseguido como simultaneidades naturalmente derivadas del juego de la serie. Las *Tres piezas* enlazan así —aquí veo yo su mayor importancia— el neoclasicismo dieciochista que se practicó en España con las corrientes más actuales. Y es que las *Piezas* son todavía una última respuesta a las *Sonatas de El Escorial*.

Conviene aclarar —para aviso de navegantes— que, dadas las orientaciones descritas, esta música "serial" no es estrictamente "atonal", si tomamos la denominación como negación absoluta, no sólo de los sistemas cadenciales, sino también de todo sentido de atracciones tónicas o polares. Dada la escritura rítmica y la construcción formal de las *Piezas*, hay constantes, aunque variados, "polos" de atracción. Y hasta el final de los tres tiempos



Rodolfo Halffter con José Ives Limantour.

parece sugerir una tendencia cadencial que haría de "re" y "la" fundamentos o polos tonales de toda la obra, entendida la "tonalidad" en un sentido nada comprometido, es decir, olvidándose de la fórmula "mayor-menor" y sus sombras y hasta de los posteriores recursos denominados "modales".

Por todas estas razones me parece la obra de Rodolfo Halffter tan bella como interesante.

Arriba, Madrid, 16 de enero de 1959.

UN "IMPOSIBLE" REALIZADO: LA TERCERA SONATA PARA PIANO, DE RODOLFO HALFFTER

Uwe Frisch

Hace relativamente poco tiempo, el inquieto Gerhart Muench —estupendo pianista, paladín de la "música de vanguardia", compositor profundo y serio, amén de pedagogo y pensador— nos presentó su versión de la *Tercera sonata* para piano de Rodolfo Halffter. Aunque la elasticidad que dio a los *tempi* de esta obra la aproximó a una concepción romántica del arte más de lo que nos sugiere la lectura de la partitura correspondiente, su inmensa musicalidad y sabiduría artística lo llevaron a colocarse justamente dentro de ese límite en el que —aún sin coincidir con la visión que de la obra tiene el intérprete— es preciso reconocer su maestría y resulta incuestionable la legitimidad de su ejecución, ya que no rebasa la frontera de la auténtica libertad interpretativa de todo artista y, por lo mismo, no llega a caer en lo que se podría calificar de meramente arbitrario y susceptible de rechazo.

Pero a reserva de referirnos *in extenso* al arte musical de Gerhart Muench en una ocasión próxima, ya que merece que le dediquemos toda nuestra atención, hoy examinaremos con mayor detenimiento la sonata de referencia, puesto que presenta características tales que la convierten en una hazaña artística de gran relevancia. Para comprender esto último en su verdadero y amplio alcance, es preciso, sin embargo, que hagamos una digresión previa acerca de la idiosincrasia musical de Occidente y de lo que representa la forma de sonata dentro de ese contexto, pues de lo contrario carecemos del indispensable marco de referencia para ubicar la afirmación en cuestión.

Uno de los elementos fundamentales en la configuración de la idea del mundo y de la vida propia de la cultura occidental es la concepción de la existencia como un devenir, como un proceso, en fin, como algo dotado de carácter y sentido histórico. Desde luego, esta concepción también ha sido determinante en el establecimiento de los principios estéticos que han regido las características adoptadas y la evolución seguida por el arte sonoro occidental. En efecto, la concepción referida subyace a la idea de que, en el fondo, la música no es otra cosa sino el desarrollo de un determinado material temático, idea que —con todas las peculiaridades y modalidades que ha adoptado— es exclusiva del arte de los sonidos de Occidente.

Comprendiendo los movimientos musicales

Esto ha planteado toda una problemática específica de la forma musical: entre nosotros, ésta consiste en considerar cada obra como un universo, como una existencia cerrada en sí misma en la que cada elemento sonoro se relaciona con los que se han escuchado previamente y con aquellos que se van a oír después. Los atributos de unidad, variedad y equilibrio de la obra sólo son perceptibles, entonces, mediante un acto conciente de la voluntad, mediante un oír activo. La comprensión de la forma y del diseño musicales no se puede alcanzar escuchando pasivamente, ya que de ese modo se logra un efecto puramente sensual y en cambio, el sentido de la obra —tal como es puesto de manifiesto por la interrelación de sus partes— se pierde irrevocablemente. Así, para alcanzar una apreciación válida de una obra musical es necesario estar conciente de lo que está ocurriendo en cada uno de los momentos que la integran. (Afortunadamente, la mayoría de las partituras que escuchamos por lo general no son tan complejas que resulte excesivamente difícil percibir su estructura básica.)

La idea anterior dio origen al arte específicamente occidental de la variación, y aunque hoy los músicos del ámbito cultural

aludido están explorando otras dimensiones del sonido —el timbre, la altura, la intensidad y la duración—, en vez de limitar su material básico, como anteriormente, tanto a una combinación vertical o “armónica”, como a una sucesión horizontal o “melódica” de sonidos, no han abandonado ni modificado la problemática esencial que intentan resolver: invariablemente tratan de poner de manifiesto las posibilidades expresivas que encierra cierto material sonoro; tratan siempre de hacerlo evolucionar a través de la duración de una obra e intentan conservar a lo largo de la misma la unidad, variedad y balance, previamente indicados. Es claro que el recurso a otras dimensiones del sonido diferentes a las acostumbradas plantea nuevas dificultades al oyente no habituado a considerarlas, pero en el fondo la problemática estética subyacente sigue siendo la misma.

Ahora bien, a un nivel filosófico algo más alto que el precedente, el hombre occidental concibe la existencia no sólo como un simple devenir, sino como un proceso evolutivo que se da en el marco representado por la oposición, la lucha y la superación de los contrarios. Al trasladarse esta idea dialéctica al campo de la música, se está introduciendo en él un principio de contraste, siempre dramático. Así, los tratados teóricos están llenos de referencias a acordes disonantes que “se resuelven” en consonantes, de “tensiones armónicas”, de tonalidades “ceranas” —entre las que es fácil y expedito el tránsito de una a otra— y de tonalidades “lejanas”, de difícil correlación y que, obviamente, encierran un mayor contraste entre sí.

Pero estos elementos de contraste no sólo se aprovechan para integrar en una composición una serie de tensiones que se apoyan y resuelven mutuamente, al nivel de lo que podríamos llamar la “microestructura” musical, sino que el dinamismo, el impulso motor que se deriva del contraste se ha convertido también en el elemento clave de una macroestructura, de una de las grandes formas musicales de Occidente, tal vez una de las más representativas del arte sonoro de este círculo cultural: la sonata.

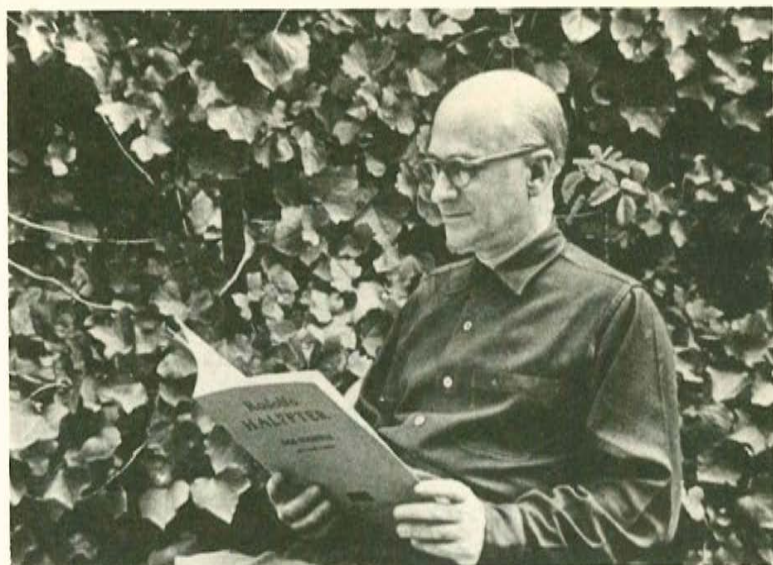
Cómo se expresa en la sonata la concepción dualista del mundo

La concepción dualista del mundo propia de Occidente —que se expresa también en la idea de oposición o complementaridad entre el solista y la orquesta propia del concierto instrumental—, se manifiesta en la sonata del siguiente modo: la obra comienza con una sección expositiva en la que se presentan dos elementos temáticos contrastantes, ubicados normalmente en tonalidades diferentes. (Desde luego, la magnitud del contraste que haya entre estos elementos temáticos así como entre dichas tonalidades, dependerá de la índole de aquello que quiera expresar el compositor). Sigue una sección en la que se desarrollan estos materiales luchando y oponiéndose, fundiéndose entre sí, creciendo orgánicamente y, ocasionalmente, dando origen a nuevos materiales secundarios o “derivados”. Finalmente, la forma se cierra sobre sí misma mediante una reexposición en la que los materiales temáticos del comienzo adquieren un nuevo sentido al ser contemplados desde la perspectiva de los avatares por los que han pasado; el devenir, el llegar a ser y el afirmarse en la lucha y la oposición de los contrarios se ha consumado.

Dada la naturaleza esencialmente dramática de la concepción subyacente a la forma de sonata y la posibilidad de hacer variar su intensidad según la voluntad del compositor, resulta obvio que de caso en caso se observen múltiples variantes, y la forma como tal se halle libre de la rigidez propia de las habituales recetas académicas. El desarrollo, y aún más especialmente la recapitulación, pueden tener una significación y una organización muy variables.

La tonalidad se ha expandido

Ahora bien, la expansión continua de las fronteras del material sonoro que han llevado a cabo desde antiguo los compositores de Occidente ha conducido a resultados aparentemente contrarios a



Rodolfo Halffter en el jardín de su casa.

toda perspectiva futura para la forma de sonata. En efecto, la tonalidad —que es un elemento básico en dicha forma, pues no hay sonata sin un plan tonal definido— se ha expandido y distorsionado hasta límites que prácticamente la han hecho desaparecer, y hoy en día ha sido sustituida en alto grado por las llamadas “series dodecafónicas”.

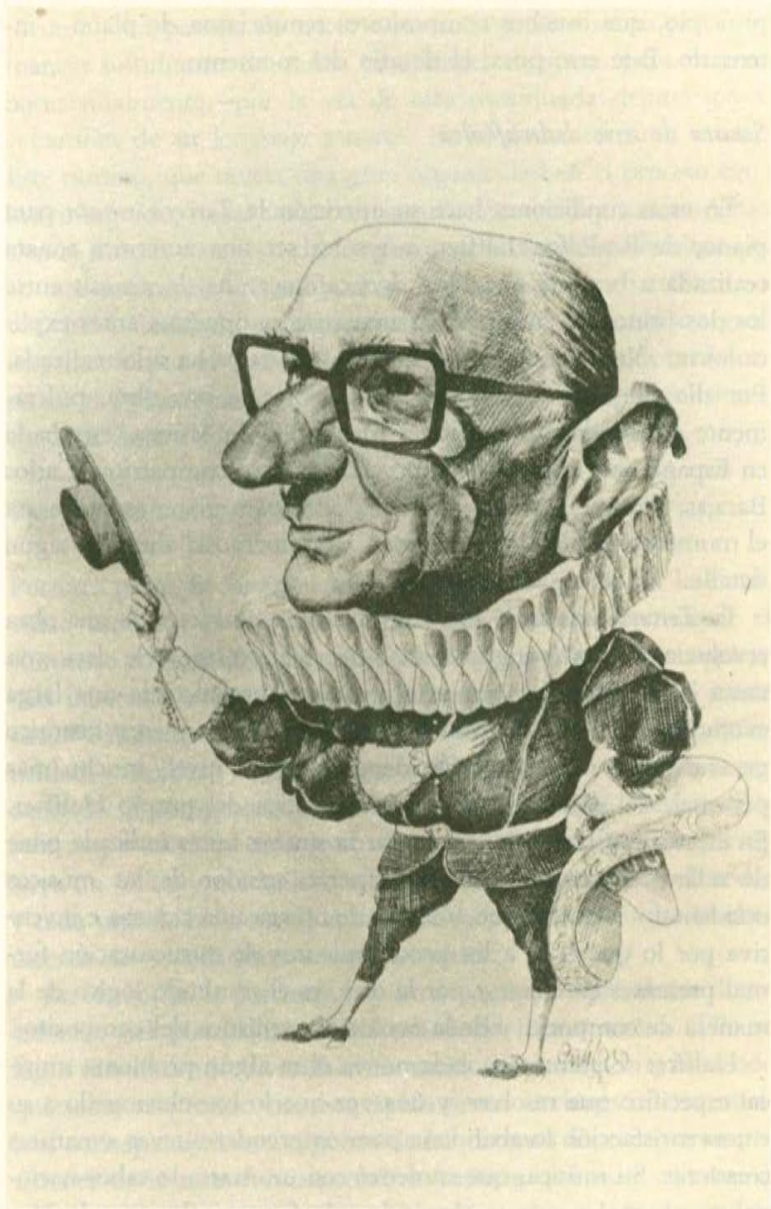
En dichas series se ordenan los doce sonidos de la gama cromática temperada sin duplicar uno solo de ellos, pero si bien la serie admite cuatro posibilidades fundamentales de presentación —la original, la retrógrada, la inversa y la inversa retrógrada—, así como once transposiciones de cada una de ellas al comenzar por otros tantos grados de la gama cromática aludida —esto es, por todos salvo el que sirve de inicio a cada versión básica de la serie—, lo que da 48 versiones posibles en total, el principio representado por el dodecafonismo implica una tendencia a lograr una distribución estadísticamente uniforme de los sonidos en la obra, ya que las distintas versiones de la serie básica que haya seleccionado

el compositor aparecerán una tras otra y en cada una de ellas incluye la gama completa de los doce sonidos sin que se repita uno solo de ellos.

De este modo, la continua expansión de la tonalidad hasta alcanzar su extinción final ha hecho posible una diferenciación extrema en el detalle, en lo que llamamos antes la "microestructura musical", pero en cambio —y por uno de esos curiosos saltos dialécticos que se presentan en toda experiencia humana— mediante el resultante sacrificio del plan tonal se llegó a la indiferenciación del conjunto. Y así, la forma sonata ya no resultaba viable.

Una vez desaparecido el principio representado por la tonalidad —y con él, el orden y la relación que establecía entre los sonidos aislados—, había que evitar el caos en el mundo de los sonidos, y para ello se recurrió al principio representado por la serie dodecafónica. Aquí ya no es posible establecer una relación funcional entre cada sonido y los demás partiendo de sus respectivas posiciones en la escala; de hecho, ese ordenamiento desde fuera, esotérico, impuesto por la tonalidad al universo sonoro representado por cada obra ha caído por tierra: la presencia igualitaria de todos los sonidos anula cualquier funcionalidad de unos respecto de otros, y con ello los conceptos de "tensión armónica", "consonancia" y "disonancia" han sido expulsados del panorama.

Pero en cambio, se ha establecido un nuevo parentesco entre los sonidos, parentesco que deriva de su relativa cercanía o lejanía dentro de la serie que, al variar de obra en obra, o de una parte a otra de la misma partitura, se convierte en elemento ordenador, esotérico, inmanente en la pieza en cuestión y válido únicamente para ella. Así pues, la serie no debe confundirse con un "tema" musical propiamente dicho, sino que debe entenderse la como un factor de orden —singular en cada caso— que suple a la tonalidad en la organización del material sonoro. Sin embargo, parecía tan imposible hacer una sonata aplicando este nuevo



Caricatura de Halfter por Oswaldo.

principio, que muchos compositores renunciaron de plano a intentarlo. Este era, pues, el desafío del momento.

Sonata de serie dodecafónica

En estas condiciones hace su aparición la *Tercera sonata* para piano, de Rodolfo Halffter, y resulta ser una auténtica sonata realizada a base de una serie dodecafónica. Así la síntesis entre los dos principios musicales aparentemente opuestos antes explicados no sólo es posible, sino que tal hazaña ya ha sido realizada. Por ello es que consideramos tan importante esta obra, pulcramente publicada por Ediciones Mexicanas de Música, estrenada en España hace cosa de dos años por nuestro compatriota Carlos Barajas, y que representa la última obra para piano escrita hasta el momento por Rodolfo Halffter. Examinémosla ahora en algún detalle.

La *Tercera sonata* de Halffter no tiene el carácter de una obra revolucionaria o "vanguardista", como ahora se suele decir con tanta insistencia, sino que es el producto orgánico de una larga evolución, ocurrida tanto al nivel del desenvolvimiento histórico general de la música en Occidente como al nivel, mucho más personal, del desarrollo de la obra artística del propio Halffter. En efecto, por una parte, al lograr la síntesis antes indicada pone de relieve la continuidad del esfuerzo creador de los músicos occidentales —síntesis que, además, le otorga una riqueza e inventiva por lo que hace a los procedimientos de estructuración formal presentes en ella—, y por la otra, es el resultado lógico de la manera de componer y de la evolución estilística del compositor.

Halffter se plantea en cada nueva obra algún problema musical específico que resolver, y una vez que lo ha solucionado a su entera satisfacción lo abandona para emprender nuevas aventuras creadoras. Su música, que comenzó con un marcado sabor nacionalista español y estuvo sometida a la fuerte influencia de Manuel de Falla, se ha emancipado progresivamente de estos ele-

mentos y ha pasado de cierto carácter impresionista al posterior manejo simultáneo de varias tonalidades distintas, para desembocar finalmente —por la vía de esta continuada depuración y expansión de su lenguaje sonoro— en el dodecafonismo actual. Este camino, que revela una gran organicidad en el proceso evolutivo seguido, no es único ni singular: Stravinsky comenzó haciendo música tonal, y —dando pasos similares a los descritos— es en este momento un compositor dodecafonista, y Bartók, a su vez, había señalado en alguna ocasión que si su música seguía marchando por el camino que llevaba, seguramente desembocaría en el dodecafonismo. Así pues, a este respecto Halffter cuenta con una ilustre compañía.

Transparencia e incisividad sonora

Por otra parte, la *Sonata* conserva toda la transparencia, la incisividad sonora y el impulso rítmico que caracterizaron desde el comienzo a la música del compositor, y a pesar de la complejidad inherente a la técnica de composición dodecafónica, jamás suena a música "fabricada" sino que muestra una gran espontaneidad y fluidez, logrando dar la impresión de que "se le ha ocurrido al compositor sobre la marcha", de que obedece a la feliz inspiración del momento. Empero, ello no significa que no haya un sólido y meticoloso razonamiento teórico detrás de todas y cada una de las notas que integran la partitura, ni que la obra carezca de novedades e interés formales.

En efecto, en la partitura hay un interesante equivalente dodecafónico del plan tonal tradicional de la forma sonata. Ello se logra manteniendo invariable un sonido determinado y haciendo que sobre este fondo circulen rápidamente secciones intercambiables correspondientes a algunas de las diversas formas y transposiciones de la serie fundamental de manera que —sin vulnerar el principio de la no repetición de cada sonido antes de que se hayan expuesto los restantes elementos de cada conjunto de

doce— el sonido sostenido en cuestión cambie de posición y significado en forma continua, al pasar a ocupar un distinto lugar en cada nueva versión de la serie.

Esto equivale a lo que en el lenguaje tonal se denomina “modulación”, y que no es otra cosa que el paso de una tonalidad a otra mediante el simple expediente de asignar a un determinado grado de la escala una función diferente y equivalente a la que tendría en caso de formar parte de una escala distinta. Así, aún no existiendo la tonalidad en la obra, se crea la ilusión de que hay el cambio de función de un determinado sonido y de que por ese medio se está pasando de un ambiente sonoro dado a otro, desde luego contrastante.

El procedimiento señalado se utiliza en la exposición, en el pasaje que sirve de “puente”, de enlace entre los elementos que vienen a ser el primero y el segundo temas, pasaje que en las sonatas tradicionales tiene por lo general un carácter modulatorio. La unidad de la obra se conserva mediante la utilización de una sola serie dodecafónica a lo largo de la misma, serie que al adoptar un distinto ropaje rítmico así como armónico-melódico (variando para lo último su disposición tanto vertical como —consecuentemente— horizontal), se vuelve simple materia prima, mero elemento para formular temas musicales de carácter y sentido muy diversos.

Los cuatro movimientos de la sonata de Halffter

El primero de los cuatro movimientos de la obra, marcado “Allegro”, presenta la forma de sonata propiamente dicha. Se inicia con una exposición en la que se suceden la primera idea, el puente de carácter modulatorio previamente señalado, una preparación del surgimiento de la segunda idea, y la segunda idea como tal. En el desarrollo se van eliminando sucesivamente diversos elementos musicales hasta que se establece en forma franca el predominio de la primera idea, y la reexposición final



Carlos Barajas, José Sabre Marroquín y Rodolfo Halffter, durante la grabación *Las Once Bagatelas*. México, 1965.

un carácter lapidario, sintético, adquiriendo prácticamente la apariencia de una coda basada en el motivo inicial de la primera idea e introduciendo un solo elemento de la segunda.

El segundo movimiento —un “Moderato cantabile”— tiene forma de rondó, es decir, tiene una forma en la que una idea musical aparece de manera recurrente, intercalada entre diferentes elementos que no necesariamente están emparentados. El rondó, que se originó en la antigua costumbre de ejecutar un grupo de danzas ordenándolas conforme al patrón descrito, puede ser considerado como un antecedente histórico de la forma de sonata en cuanto tal. La característica más relevante de este rondó está dada por el hecho de que la idea recurrente indicada se va acortando en cada exposición sucesiva, logrando de esta manera la concisión que se deriva de no incurrir en reiteraciones innecesarias.

El tercer movimiento —marcado “Libremente”— tiene una forma aparentemente libre, rapsódica. En él se exploran, muy de

acuerdo con el espíritu de la música actual, otras dimensiones del sonido, en este caso las de la duración y el timbre. Aquí la serie dodecafónica no da origen a motivos o temas armónico-melódicos característicos, sino que pasa a un segundo término, deviniendo en un elemento fugaz, fantasmal, que limita su papel a la función de dar cierta unidad sonora, ambiental, al conjunto. De hecho, los elementos sonoros que dan la clave del movimiento son el timbre y el *tempo*, como ya se indicó, por lo que si se lo escucha "melódicamente", tratando de identificar secuencias con sentido temático, causará la impresión de ser rapsódico, pero si se lo oye atendiendo a sus valores sonoros realmente fundamentales, se descubrirá que en verdad se trata de un rondó, si bien de timbres y *tempi*, no de diseños melódicos o armónicos.

En este movimiento la serie se enriquece con una serie de apoyaturas que ya no son estrictamente dodecafónicas y que parecen apuntar hacia una ulterior evolución del lenguaje musical de Halffter, y hay una alternancia de secciones de *tempo* libre a juicio del intérprete y un uso del pedal conducente a lograr una textura sonora rica en armónicos y resonancias, con secciones de *tempo* rígido, estricto, y sonoridad seca. Las secciones libres, que en el enfoque anterior ocuparían el lugar de la idea recurrente del rondó, son melódicamente variadas, en tanto que las secciones de mayor rigidez presentan una idea rítmica-melódica común, por lo que —desde este segundo punto de vista— el elemento recurrente se ubicaría en ellas. De este modo, el orden de las secciones de rondó se "cruza" e invierte en forma por demás ingeniosa. Por otra parte, la duración de las diversas secciones de este movimiento tiende a formar una especie de "arco", aumentando progresivamente y disminuyendo luego de idéntica manera a partir de la mitad del mismo. Cabe indicar aquí que las secciones libres presentan todas las características de lo que se denomina como "bandas sonoras" en el lenguaje técnico de la música más reciente.

Finalmente, el último movimiento de la obra —*Impetuoso*—

adopta la forma de un arco que gira en torno al eje representado por su segmento central. De acuerdo con este principio, las tres secciones que constituyen el segmento inicial del movimiento aparecen en orden inverso en el segmento final. Por otra parte, la proporción que guardan entre sí las duraciones de las diversas secciones también contribuye a configurar el esquema formal indicado, si bien el hecho de que los grupos de secciones de los extremos estén organizados en forma ternaria, esto es, presentando una primera idea a la que sigue una segunda para concluir con una variante de la idea inicial, le da al movimiento en conjunto una cierta similitud con un rondó. Esto, aunado a la circunstancia de que el segmento central está construido sobre la primera idea, determina que la misma alcance un franco predominio dentro del movimiento que examinamos.

Como se ve, la *Tercera sonata* para piano, de Rodolfo Halffter no es una obra "revolucionaria" que eche por la borda toda tradición musical, pero tampoco es en modo alguno una obra tradicionalista. En ella se ha logrado una espléndida síntesis entre la tradición y los logros de la música más reciente, síntesis que le da una enorme riqueza y la coloca al lado de las mejores realizaciones del arte sonoro de nuestro siglo en el campo de este género específico, es decir, el de la sonata para piano.

PREGON PARA UNA PASCUA POBRE

Rodolfo Halffter

Pienso que el título de la obra, sugerido por monseñor Federico Sopeña —*Pregón para una pascua pobre*—, explica, por sí mismo, mis propósitos. En efecto, trato de *pregonar* —en una iglesia pequeña y valiéndome de una orquesta y un coro reducidos— el “maravilloso y glorioso triunfo del Autor de la vida, que habiendo muerto, reina vivo”.

Con una armonía de hoy —predominantemente, politonal— intento evocar el primitivo *organum*, que, como es sabido, constituye la más antigua manifestación del arte polifónico cristiano, con su característico movimiento de intervalos paralelos, especialmente de cuartas, quintas y octavas; movimiento éste que amplió, en mi *Pregón*, con la sucesión de séptimas, novenas y otros intervalos disonantes.

Considero que esta tendencia arcaizante de mi obra —en su concepción y realización: sencilla, ajena a toda afectación, un poco tosca y con cierta dosis de *color* español— es la indicada para una música que tuvo su estreno en el ambiente íntimo y acogedor de la pequeña iglesia románica de Arcas, durante la celebración de la *VII Semana de Música Religiosa, de Cuenca* (1968).

PREGON PARA UNA PASCUA POBRE

Enrique Franco

La aportación de Rodolfo Halffter a la música religiosa española contemporánea constituye un capítulo sorprendentemente original. Se debe ello al pensamiento de la idea inicial —en la que colaboró Federico Sopena— y en la realización final del mismo académico al escribir una serie de breves preguntones poéticos que sirven de pórtico a los trozos instrumentales y vocales.

Después de un *Preludio* jubiloso, a modo de fanfarria, entonado por las tres trompetas y los tres trombones, el “recitador” —que lo ha sido en el estreno el propio Sopena— glosa los diversos temas, seguidores en espíritu del texto litúrgico pascual. “El gozo del corazón y de la tierra pobre”, “Pregón para nuestra muerte vencida”, “El relato de María”, “Recuerdo a nuestro Angel, a nuestro Rilke” y “El amén del perdón”, encuentran en la lírica —entre rilkeana y realista— de Sopena comentario, evocación y prédica. Acaso por encima de todo, poesía. Fue Aranguen quien nos habló del “ternurismo” de Sopena y algo queda de él en estos “textos”. En todo caso estamos ante un “ternurismo” —y empleo el término sin sentido peyorativo— descarnado, capaz de clavar entre la retórica de las exclamaciones y la lírica de las metáforas la “prosa” de términos como “la taberna de al lado”, la “charanga” y la “murga”.

Rodolfo Halffter ha compuesto su música más bellamente humilde a través de una economía de medios absoluta y una sencillez de ideas que se ajustan al tono “pascual” de la obra que Cuenca le encargara. Por los timbres, la materia resulta —como avisa el propio compositor— arcaizante. Pero el lenguaje no se



Después del estreno del *Pregón para una pascua pobre*. Rodolfo Halffter y Antonio Iglesias. Cuenca, 1968.

atiene a fórmulas de "pastiche" y se me antoja más próximo de lo popular hispano, en su carácter, que de ningún amaneramiento, religioso. Oración, lirismo, poesía, desbordado e ingenuo júbilo, como en el "Aleluya" final, acompañado por los bajos de timbales, el tintinear del campanólogo o el "jalear" de la pande-reta, se suceden a través de una expresión en la que el mayor de los Halffter evoca quizá sus días de juventud desde una directa y acre politonalidad.

Sopeña y Halffter han entregado a Cuenca una aportación de estilo inédito, una música para la Resurrección que tiene oros antañones, inquietudes espirituales de hoy y alma de "villancico"; una música, en fin, que habría hecho feliz a don Manuel por cuanto tiene de negado espectáculo y cuanto encierra de honda intimidad religiosa.

"Estrenos de Luis de Pablo, Frank Martín, Soenbach y Rodolfo Halffter, en la Semana de Música Religiosa de Cuenca" en *Arriba*, Madrid, 16 de abril de 1968.

DIFERENCIAS PARA ORQUESTA

Rodolfo Halffter

Mis *Diferencias para orquesta* fueron compuestas durante los meses de julio y agosto de 1970, por encargo de la Academia de Artes, de México, a la que pertenezco, desde 1969, como miembro de número y vitalicio.

Esta obra está integrada por doce secciones, todas ellas cimentadas sobre una sola serie interválica, ordenada ésta de manera que son intercambiables los hexacordes opuestos de la serie básica y de su inversión, siempre que esta última se halle situada a la distancia de una tercera menor superior. Tales posibilidades de permutación son legítimas, puesto que no violan la ley fundamental de la dodecafonía: el empleo permanente del total cromático.

Debido a la peculiar disposición de la sucesión interválica, la serie utilizada en mis *Diferencias* contiene acordes consonantes. Por añadidura, determinadas secciones —entre otras, la penúltima— se caracterizan por el encadenamiento *impresionista* de varios acordes de sexta consonantes, obtenidos éstos como resultado de la superposición lineal, grado a grado, de tres transposiciones de la serie básica, separadas entre sí en forma conveniente. Trátase de una especie de revivificación del *fauxbourdon* medieval.

Salvo la segunda —que, para obtener el deseado equilibrio interno, se repite en el centro de la obra—, cada una de las secciones aparece una sola vez y muestra un tratamiento distinto de la serie, así como una pulsación rítmica propia. Cada sección, pues, ostenta una fisonomía inconfundible. Ello justifica el título elegido de *Diferencias*, denominación adoptada en el siglo XVI por



Rodolfo Halffter, en la calle Río del Elba, México.

los compositores españoles de vihuela y órgano, para designar las variaciones sobre un tema dado. El tema de mis *Diferencias* es, por supuesto, la serie elegida y, además, el uso reiterado de ciertas unidades motívicas y de cierta formación acórdica.

DIFERENCIAS PARA ORQUESTA

Tomás Marco

En estreno europeo se ofrecían las *Diferencias para orquesta*, última obra de Rodolfo Halffter, el miembro mexicano de la dinastía. Lo que más asombra en esta obra es cómo un músico de setenta años conserva aún toda su vitalidad y creatividad intacta y marcha cada vez más adelante en la evolución de su lenguaje musical. Si en el festival anterior tuvimos ocasión de comprobar el alto grado de evolución alcanzado con la *Sonata III*, en éste vemos cómo el autor ha trasladado sus preocupaciones al terreno de la gran orquesta con su especial problemática y ha triunfado en toda la línea en un intento nada fácil. Este consiste nada menos que en fundir dos corrientes técnicas y estéticas aparentemente contrapuestas: la línea musical que viene desde De Falla y el nacionalismo español, y la que viene de Schönberg con su escuela de atonalismo y serialismo. Rodolfo Halffter consigue realizar la utopía por dos caminos distintos: la separación y la integración. El de la separación le lleva a desarrollar un material melódico y armónico de tipo serial, por un lado, y una rítmica entroncada con la tradición española, por otro lado. El camino de la integración le lleva a interaccionar ambos campos, y así la rítmica acaba por convertirse en una función de los procesos armónicos (típicamente schönbergiano), mientras que la atonalidad y el serialismo acaban por mostrar sus aspectos diafónicos soterrados (típicamente españolista). Esto no es ni una amalgama ni una incongruencia, es una síntesis y es una superación. En tal sentido nos encontramos ante una obra básica y fundamental que conjuga dos posiciones hasta ahora aparentemente antagónicas y que llena un



Rodolfo Halffter y Edgardo Martín.

agujero histórico que había hecho bastante daño a la música española. Incluso en su título se realiza una fusión, ya que las diferencias a que hace alusión son un término corriente en nuestra música del Siglo de Oro para designar la técnica de la variación, tan empleada en el serialismo y que es la base de esta obra.

"III Festival de Música de América y España. Clausura del Festival con obras de los tres Halffter" en *Revista SP*, Madrid, octubre de 1970.

LABERINTO*

Roldofo Halffter

Esta obra, que lleva el subtítulo de "Cuatro intentos de acertar con la salida", fue compuesta en 1971-72. Consta de cuatro piezas diferentes entre sí, de diverso carácter, que sólo tienen en común dos elementos: la serie dodecafónica que les sirve de base o elemento generador y el final, siempre sobre la nota "fa".

Como en otras obras mías, en *Laberinto* es fácil advertir que uno de los principales motores que impulsan mi actividad creadora es el espíritu de juego.

En *Laberinto*, la disposición estructural lúdica obliga a terminar cada uno de los cuatro intentos de acertar con la salida, en la nota "fa". Cada uno de los cuatro intentos está orientado a rehuir esta nota; pero al concluir no queda más remedio —dentro de una estricta lógica serial— que caer en ella, inevitable y fatal como un destino. De ahí el sentido del título y subtítulo.

* *Laberinto* significa un lugar artificioamente formado de calles, encrucijadas y plazuelas de difícil salida.

OCHO TIENTOS PARA CUARTETO DE CUERDA

Rodolfo Halffter

La palabra tiento se usó en España, desde principios del siglo XVI hasta el XVIII, para denominar un género de música instrumental muy semejante al *ricercar* italiano. Luis de Milán, en su obra *el maestro* (1535), dice que son "fantasías... que muestran una música, la cual es como un 'tentar' la vihuela a consonancias mezcladas con redobles..."

Tiento viene, pues, de tentar; y tentar, según el Diccionario de la Real Academia Española, significa, entre otras cosas, probar o experimentar.

Ateniéndome a esta última acepción de la palabra, mi obra *Tientos* (o "Fantasías") constituye una serie de ocho pruebas o experimentos, muy breves, en los que trato de inyectar una nueva vida a los procedimientos de composición usados por mí en los comienzos de mi carrera. Trato, además, de oponer entre sí, en rápida sucesión, fuertes contrastes de color —especie de caleidoscopio tímbrico—, mediante el uso de diversas posibilidades de producir sonido en los instrumentos de arco.

A la cabeza de mis *Tientos* podría ponerse como epígrafe el siguiente título de un artículo de Schönberg, "On revient toujours", en el que el gran artista, inventor de la música serial, confiesa que, en el atardecer de su vida, se ha rendido a veces al impulso de escribir música tonal; como por ejemplo, en su Op. 43.

Así, al componer mis *Tientos*, he vuelto a sentir el entusiasmo



Rodolfo Halffter con José Ives Limantour. Estreno de la suite *La madrugada del panadero*. Xalapa, Veracruz, 21 mayo de 1948.

que me alentó cuando, antes de cumplir los treinta años de edad, solía expresarme en un lenguaje politonal, en el que las superposiciones de tonalidades producen, a menudo, sonoridades ásperas y agresivas, las cuales, para mí, no carecen de encanto.

ESTOS AÑOS FELICES

José Antonio Alcaraz

A partir de 1977, fecha de la primera edición de mi libro *La música de Rodolfo Halffter*, este compositor (Premio Nacional de Artes 1976) ha escrito un grupo de obras sumamente valiosas, mismas que pueden colocarse bajo un signo compartido: áscesis. Esto, porque es palpable un proceso de decantación en el ya muy depurado redactor halffteriano. Bien vale la pena intentar el examen al través de un inventario.

"Música desnuda" —según informa Leonora Saavedra— llama el autor, de manera colectiva, a ésta su producción más reciente.

"Música de intemperie" preferiría denominarla para evadir el consabido "aire libre" bartokiano que, sin embargo, conviene particularmente a causa de su depuración y espontaneidad muy pronunciadas, a este sector y/o vertiente de un catálogo tan sólido como atractivo.

Como referencia posible, entre otras varias, aparece en retrospectiva una partitura de la que (por desgracia) se habla poco, a pesar de sus excelencias manifiestas: la *Sonata para cello y piano* (1960).

Para una ejecución en los memorables "Conciertos de Medicina", feliz innovación dominical vespertina de Miguel García Mora, cuando estuvo al frente del Departamento de Música de Difusión Cultural de la UNAM, escribió Bal y Gay una —contra su costumbre— algo confusa y prolija nota.

Tiempo después, los componentes del mismo texto aparecieron con otro orden y más concreta redacción, en la contraportada del disco que contiene la grabación de dicha *Sonata*. Se les trans-

cribe aquí, a fin de encuadrar los rasgos principales de esta —tan elogiabile— obra: “Rodolfo Halffter compuso la *Sonata* opus 26 por encargo de la comisión organizadora del II Festival Interamericano de Música de Washington, donde Adolfo Odnoposoff con la pianista Alicia Urreta, la estrenó el 26 de abril de 1961. En cuanto a la armonía, predominante disonante y frecuentemente bitonal, es la idónea para dar a toda la obra la claridad que el material temático y la forma requieren. Su bitonalismo no consiste en la superposición arbitraria de dos tonalidades cualesquiera, sino en el perfecto maridaje de aquellas que tienen entre sí una radical afinidad. El material temático es sobrio de por sí y, al mismo tiempo, apto para la construcción; revela una Musa un tanto irónica y traviesa, la que ya se conoce por obras anteriores del mismo autor. El virtuosismo con que está tratado el violonchelo, no daña para nada la concisión y la claridad a que siempre ha tenido este compositor. Es el suyo un virtuosismo necesario, no suntuario.”

Música, la de esta sonata, por igual pragmática y estimulante. Cualquier evento superfluo ha sido descartado, sin por ello enraecer la materia que, por lo contrario, rebosa frescura.

Esa Musa pícaro, que ha llevado a Rodolfo Halffter a afirmar: “mal sosegadilla tengo la punta... del corazón”, así como su benevolencia infinita, esta vez digna de mejor causa, se evidencian en una dedicatoria que dice a la letra: “A Jorge Velazco.” Tan insólito rasgo de humor, encabeza los *Dos ambientes sonoros* (1975-79) para orquesta; primera —cronológicamente— de las obras aquí reseñadas.

En la partitura impresa, aparecen además dos epígrafes: *Ocaso* “Los caminos de la tarde/ se hacen uno, con la Noche”; Juan Ramón Jiménez. *Alborada* “Apriesa, cantan los gallos /e quieren quebrar albos”; Poema del Cid.

Benjamín Juárez Echenique señala: “La palabra *Alborada* nos asocia con cantos al aire libre, para festejar el amanecer. A este espíritu se agrega un ritmo incisivo, que, sin citar textualmente ninguna danza, nos ubica en un luminoso ambiente mediterráneo.”

neo. En esta partitura, iniciada en Santiago de Compostela, lugar donde el maestro Halffter imparte un curso anual, a fines del verano de 1975 y terminada en México en diciembre del mismo año, se concilian dos mundos musicales aparentemente opuestos: el serialismo y la tonalidad. La estructura de *Alborada* se apega a la forma 'scherzo' con una introducción, el scherzo propiamente dicho, un trío, la reexposición del scherzo y una coda."

Para el contexto sonoro y estructural de esta partitura, el acorde de Do mayor encarna la presencia de la Noche "el punto de mayor oscuridad", asentándose en el do primero de las violas, confluencia para la región grave de la familia de la cuerda, con el cello y (por supuesto) el contrabajo, en este caso de cinco cuerdas. En consecuencia toda la construcción se efectúa en un descenso gradual —texturas complejas; unísonos— hacia tal emplazamiento acústico. Si para alguien puede resultar paradójico que ese acorde tradicionalmente considerado como el más elemental, —o para otros— básico, incluso "luminoso", "másculino" (según las supercherías verbales tan socorridas por Rolland o Maclair), baste acotar que Rodolfo Halffter se considera "un ser diurno".

Sin proponérselo, el compositor hispano-mexicano, ha corporizado así —dándole realidad auditiva— el espléndido aforismo de Cocteau: "Todo hombre es una noche (abriga una noche), el trabajo del artista es llevarla al pleno día."

Esta obra nace de una idea gemela a aquella que engendra *Laberinto* (1978): llegar a una nota; no partir de ella, como es habitual. Al igual que Puccini (1858-1924), Halffter empieza en la noche y termina en el día en esta partitura suya.

Con *Facetas* (1976), el compositor añade un magnífico eslabón a su ya rico (y particularmente compacto) catálogo pianístico; en ella logra la fusión plena de dos entre sus directivas más importantes: la redacción dodecafónica y el casticismo hispano. Se trata de una partitura muy ágil en la que renace, quintaesenciado, el júbilo halffteriano, tan jocoso en ocasiones. Se halla



Edgar Varèse.



Aron Copland.



Francis Poulenc, 1927.



Maestro Fernández Arbós, 1933.

emparentada en forma evidente con *Laberinto* por la escritura, así como *Secuencia* (1978) en su atmósfera de nervioso brío. Esta última obra, a su vez, está integrada por una sucesión de trozos lúdicos, cuyo origen común es una misma serie interválica. Testimonio conmovedor de un afán compulsivo de autorrenovación tenaz. Resumen de las mejores cualidades musicales y humanas del compositor: *Noblesse oblige*.

La ejecución en el estreno, a cargo de Jorge Suárez, solo puede ser calificada como deslumbrante. Una vez más: las afinidades electivas.

El *Capricho* (1978) para violín solo —dedicado a Manuel Suárez, quien lo estrenó— es una obra virtuosística tal como podía esperarse, dadas las resonancias paganinianas (aunque podrían ser asimismo goyescas) del título. En realidad fue escrito pensando en Manuel Enríquez (1926), quien lo ha tocado en numerosas ocasiones, con la suma de cualidades que tipifica su brillante y tan eficiente defensa de la música para violín compuesta en México. Por lo tanto, el autor, un poco en broma, la llama: "La obra de los dos Manueles." Este *Capricho* se inscribe en una tendencia a escribir música de cámara para instrumentos solos, notoria en los años recientes de Halffter.

Epinicio (1979) es un himno triunfal para flauta sola. Está dedicada a uno de los talentos interpretativos más grandes y consistentes que han surgido en México al interior de las nuevas generaciones: Marielena Arizpe. Para ella hemos escrito casi cien autores, siempre gratificados por su talento, devoción y destreza.

Aquí, Halffter hace uso de los multifonos: durante mucho tiempo se creyó que los instrumentos de aliento, sólo podían emitir un sonido a la vez. (A diferencia de, por ejemplo, los teclados). Alrededor de los años sesenta, varios grupos de notables instrumentistas, holandeses y norteamericanos principalmente, comenzaron a explorar posibilidades de simultaneidad. Uno de los primeros en llevarlo a cabo en forma práctica y

sistematizada, fue el asombroso flautista italiano Severino Gazzelloni, renovador radical.

Al componer para Marielena Arizpe, Halffter hace realidad —una vez más— lo que ha declarado en una entrevista: “Alguien ha dicho que mi obra representa una especie de puente que une la música de los compositores de mi generación con la de los compositores de vanguardia. No sé si esto es exacto; pero si lo fuera, me sentiría plenamente satisfecho.”

Como es su costumbre, Halffter da forma personal y particularidad al elemento nuevo que emplea, pues sus multífonos pueden ser ejecutados en simultaneidad o de manera similar a las apoyaturas: pequeñas notas que —se diría “robadas”— fuera de la medida estricta del tiempo, al “bordar” otra o servir de ornamento, salpimentan el todo de manera airosa, con elegante gracia.

II

Escolio (1980) para piano, renueva viejas ligas con el árbol genealógico de Rodolfo Halffter: se trata de una “glosa”, más bien “acotaciones al inciso generador del *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla”, para guitarra.

El título significa simplemente “comentario”. Su punto de partida ha sido aquella cautivante miniatura que como contribución a un número especial de la *Revue Musicale* (diciembre, 1920), compuso De Falla (1876-1946) para recordar al músico francés por excelencia. El *Homenaje a Debussy* (1920) se inicia con una segunda menor descendente, intervalo que permanece a lo largo del texto musical escrito por Halffter, tratado y utilizado en diversas maneras: vertical, melódica, por imitación, en inversión, etcétera.

Constante en la trama de *Escolio*, dicha figura reaparece con insistencia y termina desgranándose en una de sus derivaciones arpegiales, muy hispánica.

De un núcleo muy cerrado como es aquel, Halffter sabe derivar estímulos amplios para su imaginación creativa. A la vez que paga tributo en forma conmovedora a uno de sus ancestros más ilustres, despliega los recursos prácticamente inagotables de su destreza artesanal y —lo que no se ha dicho con suficiente frecuencia— poder evocativo. Conforme pasa el tiempo, éste parece acentuarse de manera gradual, cuando se abastece tanto como explaya, en los recursos de la sencillez última.

El sesgo definitorio que han implicado obra y actitudes de De Falla para Rodolfo Halffter, han sido puestos de manifiesto por éste —así como la importancia histórica para la renovación de la escritura musical en España del género liberador implícito en dichas posiciones— en su discurso pronunciado durante la inauguración del “Año Falla” (Granada, 1976), citado por Kurt Pahlen:

Con su ejemplo, don Manuel abrió de par en par un amplio ventanal, por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas, de la existencia de un espíritu innovador, que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio.

“Rima sin palabras”, subtitula el compositor una nueva partitura para flauta —esta vez acompañada por el piano— también de perfiles líricos muy pronunciados. *Huésped de las Nieblas...* —memoración de Bécquer (1836-1870). La frase de éste que da nombre a la partitura ha sido citada por Rafael Alberti en su “Marinero en tierra”, algunos de cuyos textos, como es sabido, ha puesto en música Halffter.

Voluntario eslabonamiento doble con la poesía española, dentro de —por supuesto— su opulenta diversidad. No es ilógico que Halffter escriba un homenaje a Bécquer, lejos de la imagen consabida. El estereotipo que con frecuencia intenta ofrecérsenos como sustituto adulterado de este tan codiciable descendiente

inmediato de Heine (1797-1856), es sólo el resultado del entendimiento aberrante de sus valores por parte de profesores rutinarios y supuestos exégetas, con óptica limitadísima. Porque: más allá de los lugares comunes, difundidos con empecinamiento—mismos que se quieren objeciones a su estilo e impulsos afectivos— o bien de su vulgarización, permanece la serie de hallazgos renovadores tanto formales como expresivos del sevillano: variedad de claroscuros y tensiones; intimismo retórico tan certero; su *crescendo*, tenaz, individual, de intensidades conceptuales y emotivas. Estos, además de muchos otros factores dotados de carta radiante, dan al autor de una obra que de nada abjura ni a nada se somete, porque de todo abjura y a todo se somete (rechazo-aceptación de tradiciones), el verdadero relieve de su estatura y rostro poético.

Aunque en ocasiones tecnocrático en demasía, Uwe Frisch es estimado —en términos propios— cuando formula sus observaciones al respecto: “Tres canciones sin palabras para flauta y piano. Esta obra tiene características formales muy claras. En realidad son piezas que corresponden a la estructura tradicional del lied. La característica más interesante es que tiene una refinadísima escritura en lo que se refiere a la parte de la microestructura... a base de interpolar una serie de distintas versiones de la serie. Cuidando siempre de que se mantenga el total cromático, logra liberar, por así decirlo, el potencial armónico implícito en la serie básica, y de esta manera dar una gran fluidez, una gran elasticidad, una gran flexibilidad, a una escritura dodecafónica de otro modo muy rigurosa. Esto vuelve complejo el análisis aunque vuelva, también, mucho muy flexible el lenguaje musical. Son piezas de un alto tono emocional como cualquier auténtico lied, no son obras para flauta acompañadas por el piano sino son diálogos de la flauta y el piano, con una gran belleza y transparencia de escritura, y como corresponde al género, de acentos románticos.”

Huésped de las Nieblas... está dedicada a Mario Lavista

(1942), el compositor mexicano de mayores dotes en su generación y por ende representativo, en primer plano, de la misma. Lavista tocó la parte de piano en el estreno de esta obra, con Marielena Arizpe quien tuvo a su cargo la flauta. (De nuevo Halffter como nexo con las generaciones y corrientes posteriores). Se explicita aquí la tentación, no del todo descabellada, de relacionar el título con una descripción elíptica de la personalidad de este músico sofisticado y secreto.

II

Egloga (1982), dedicada a Leonora Saavedra, es la siguiente obra en este inventario. Acerca de la misma, se hace indispensable transcribir cuanto afirma la propia dedicatoria: "La *Egloga* de Rodolfo Halffter (1900) es una composición de carácter rapsódico y bucólico, para oboe y piano. El lenguaje utilizado en esta obra es el resultado de un tratamiento sumamente libre del serialismo, cuya consonancia (o casi) le otorga una gran frescura al mismo tiempo que da pie al carácter español característico de este compositor. *Egloga* pertenece a la fase más reciente de la producción de Halffter —música desnuda, la llama él— en la cual hay un énfasis especial en la transparencia, particularmente en el terreno de la armonía, de las obras. La construcción rítmica e interválica del material empleado es típicamente halffteriana así como el paralelismo constante entre las voces de ambos instrumentos, que frecuentemente van al unísono."

Casi innecesario especificar que el nombre de esta partitura hace alusión a Virgilio (70-19 a. C.), o como la cantabilidad con que el compositor dota el oboe aquí, tiene en consecuencia cierta connotación pastoril, suavemente agreste. *Egloga* es serial, pero tiene una armonía muy consonante.

Halffter se ha acercado al mundo de la poesía para hacerlo operar como referencia a su trabajo de composición no vocal, en fechas anteriores solamente una vez; el *Homenaje a Antonio Ma-*



Rafael Alberti, 1925.

chado (1944) para piano. Por lo tanto, no deja de resultar significativo que en tres partituras suyas escritas casi sucesivamente (*Dos ambientes sonoros, ...Huésped de las Nieblas..., Egloga*), aparezcan alusiones de este tipo: se diría que alejándose por volición, un tanto, de las artes plásticas —que podrían situarse como vertiente afín para buena parte de su trabajo precedente— en una ruta inversa a la recorrida por Debussy, el compositor hispano-mexicano se ha acercado a vectores literarios. No que busque índole programática para lo compuesto en tiempos últimos, sino —más bien— efectúa una renovación palpable de sus fuentes, hoy otras, como parte del proceso de filtraje en que se halla inmerso actualmente.

En esta decantación orgánica se conservan —como es evidente— los núcleos primeros con fuerza innegable, evolucionan, enriqueciéndose, siendo transmutados, tal como lo reseña el compositor mismo: “En lo que a mí se refiere —no importa los materiales sonoros que haya utilizado en las diferentes etapas de mi carrera, ni las mutaciones que haya sufrido mi lenguaje musical— lo cierto es que jamás me he apartado, en lo esencial del credo estético neoclasicista. Por esta razón, mi evolución presenta una evidente cohesión interna. Al correr de los años, y gracias a la generosa hospitalidad que me ha ofrecido México, me he esforzado por poner mi obra al día, pero manteniendo absoluta fidelidad a un estilo derivado de los principios estéticos antes enunciados, incluso cuando, a partir del año 1953, incorporé a mi lenguaje elementos propios de la vanguardia internacional, derivados del serialismo...” Lo dice, envidiable, Quevedo (1580-1645): “Tras arder siempre, nunca consumirme.”

En su partitura de estreno más reciente —al momento de escribir esto Rodolfo Halffter aborda por primera vez un terreno particularmente favorecido por los compositores de vanguardia: la percusión. *Paquiliztli* (1983), constituye un “Ensayo para siete percusionistas”, dedicado a Julio Vigueras, director de la Orquesta de Percusiones de la UNAM. Sin duda, a la existencia

de este espléndido grupo e intensidad de sus actividades, se debe en buena parte que Halffter decidiera escribir para un conjunto instrumental integrado así.

Los compositores mexicanos de la actualidad, han contado en este organismo con un aliado tan fiel como entusiasta para promover entre ellos la creación, al estrenar y difundir sus obras. Su vasto repertorio y versatilidad (como todavía se decía hace algunos años) interpretativa, ha llevado a sus miembros a realizar versiones ejemplares de ya más de trescientas partituras, varias de ellas compuestas especialmente para el grupo. El término *ensayo*, según confesión del propio Halffter, opera en dos sentidos: el de un ensayo literario (disertación sobre un tema dado), así como aquellas sesiones previas al concierto, donde músicos y director abordan repetidas veces sus partes respectivas, llegando a los acuerdos necesarios para lograr una interpretación cabal. *Paquilitzli*, escrita por encargo de la Academia de Artes, es muy agradable. Con alegría y desparpajo, este retrechero (para usar el vocablo clásico, adjunto) pasodoble, alcanza un término gozoso, por lo que se hace necesario sacar a colación, una vez más el sentido del humor.

Halffter no explota sus materiales, más allá de la resistencia de los mismos. Por lo contrario, evidencia un criterio agudo al dar a esta graciosa obra una extensión cronológica reducida: apenas siete minutos.

Para marcar aún más, aventuro, su intención festiva, el compositor da a este baile -estampa- aire típicamente español, un título en náhuatl. Su significado: "Con Garbo" (o "con alegría"), evoca de un golpe la presencia de otra página, epítome del género, cautivadora lo mismo que entrañable: *El Relicario*, en su -lleno de anecdótica plasticidad- texto.

Aquí, sorprendentemente, de seguro sin proponérselo, Halffter se emparenta en diagonal con lo mejor de las actitudes y creación de otro compositor español, para mí de dimensiones magnas: Pablo Sorozábal (1897), a quien se debe hace mucho el justo

reconocimiento por sus constantes y numerosos logros. Este autor vasco ha sabido, una y otra vez, ir al reencuentro de las mejores raíces populares para, con un oficio envidiable, especialmente en terrenos de orquestación y rítmica, dar brillo legítimo —sin recurrir a recetas desgastadas, como sería fácil dado el caso, sino por lo contrario al través del mayor rigor consigo mismo— a su creación lozana, llena de inventiva melódica y exuberancia en sus tan jugosas plenitudes, epifanías castizas.

Paquiliztli intenta evadir lugares comunes de la escritura para percusión y cumple holgadamente tal fin, al constituirse en una obra, ante todo, melódica.

Puede decirse que, a diferencia, rara vez hay armonía en ella, dada la naturaleza no temperada de varios instrumentos de percusión, según conceptos tradicionales. Sólo llegan a aparecer simultáneamente —en su decurso— un total de tres notas.

A tal grado está lleno de gracejo *Paquiliztli*, que el compositor, riendo en forma franca, admitió le fuera dado un sobrenombre chusco —taurino por supuesto— a su encantadora obra por este redactor quien, dadas las afinidades fonéticas e índole de la pieza, decidió llamarla Paquirri.

Juvenil y divertido, este *ensayo* para percusión abre el camino a las antípodas, pues Halffter planea ahora una partitura para orquesta: —“Será una obra muy formalista, muy estructurada y naturalmente serial. Pero en esta manera serial última de *Huésped de las Nieblas*, como *Egloga*”, espera el músico.

¡Sean cumplidos sus votos!

EL PASODOBLE ANTONIORROBLES EN LA ARENA DE RODOLFO HALFFTER

Hace 30 años se celebró en El Escorial, provincia de Madrid, una becerrada. Los que habíamos de torear nos vestimos de luces con trajes alquilados. Yo era primer espada y llevé de banderillos, también de luces, a los famosos dibujantes Penagos y K. Hito, y a José López Rubio, que después ha estrenado con éxito algunas obras en España. En aquella fiesta, Rodolfo Halffter estrenó, para el paseo de cuadrillas, un formidable pasodoble que tituló *Antoniorrobles en la arena*. Y tuvo tanto éxito, que el público pidió con grandes aplausos que se repitiese. Es la única vez, en el mundo y en el tiempo, que se ha repetido el paseo de las cuadrillas. ¡Impresionante originalidad! Esto me fue recordado con emoción el miércoles, cuando se celebraba en Bellas Artes un homenaje en honor de Rodolfo Halffter, que resultó de un éxito impresionante. La sala estaba llena; y cada una de sus obras elegidas para el concierto —todas sutilísimas—, se le ovacionaron con entregado apasionamiento. Naturalmente, ese éxito me llenó de felices recuerdos.

LA MUSICA PARA CINE

Rodolfo Halffter

La buena música para cine —se entiende, para el cine comercial— es aquella que se escucha, pero no se oye. En términos generales, así opinan la mayoría de los directores y productores del cine comercial.

Si el espectador oye la música con atención, se distrae y no capta enteramente la historia narrada con imágenes que es, en esencia, un film. Por lo tanto, escribir música para fondos musicales de películas comerciales interesa poco como actividad creadora a un compositor de partituras para música de concierto. Para el compositor de música de concierto el escribir música para cine sólo tiene un interés económico, puesto que la música filímica es un producto muy bien pagado.

En el cine, la música está al servicio de la imagen, es decir, carece de existencia propia. En contados casos, los distintos trozos que integran un fondo musical, enlazados, pueden constituir una estructura musical coherente que permita ser escuchada en la sala de conciertos.

Sin embargo, no hay regla sin excepción: varias de las partituras del eminente compositor mexicano, Silvestre Revueltas, que se interpretan en las salas de conciertos, fueron compuestas originalmente como fondo musical de una película.

En México he escrito música de fondo para más de una veintena de películas comerciales que, sobre todo, en los primeros años de mi estancia en el país, me han proporcionado unos ingresos con los cuales pude afrontar la difícil situación de los primeros tiempos de un exiliado.

Siempre me he esforzado en lograr que los distintos y breves trozos —o tomas—, que integran una partitura para el cine, poseyeran un intrínseco interés musical. Interés musical evidente no sólo en las tomas de los cortometrajes experimentales —*Infinitos*, por ejemplo—, realizados por Carlos Velo, en Madrid, durante la década de los treinta, sino también en las tomas de las películas comerciales de larga duración.

Este interés de mi música filmica fue frecuentemente admitido y elogiado, en diarios y revistas, por la crítica. Así, en 1943, la Asociación Nacional de Periodistas Cinematográficos, de México, me concedió el Primer Premio por la mejor música de fondo filmico. Se trata de la música escrita para la película *Cristóbal Colón*.

Estoy particularmente satisfecho de la música que compuse para las películas *La travesía molinera* (1934) y para *Torero* (1956), obra maestra de Carlos Velo.



Carlos Chávez dirigiendo la orquesta para la grabación de la música de la película *Entre hermanos*. Rodolfo Halffter sentado. México, D. F., marzo de 1945.

La partitura compuesta para *La traviesa molinera*, marcó el inicio de una nueva etapa de la música fílmica en España. Esto fue reconocido unánimemente por la crítica cuando dicha película fue estrenada en Madrid.

Antonio Barbero opinó en el diario *ABC* (5 de octubre de 1934): "*La traviesa molinera* es una película perfecta. Libro, fotografía, sonido, escenarios, música, diálogo e interpretación acusan calidades europeas en concepto y en técnica cinematográfica... Rodolfo Halffter es el autor de la mejor música española al servicio de la imagen que hemos oído..." Según el crítico del diario *El Sol* (14 de octubre de 1934): "Rendido elogio merece la estupenda partitura musical con que un músico ilustre en plena juventud, Rodolfo Halffter, enriquece la cinta. Ha compuesto este maestro español una música de fondo y unos pasajes de acción tan originales de melodía como oportunos de sentido cinematográfico... Cuando limita el músico su labor a subrayar y resaltar gestos o pericias, no por eso el alarde creador se amnora, sino que con espléndida comprensión de propósito, funde la gracia onomatopéyica con la galanura de su fresca inspiración. He aquí en Rodolfo Halffter un valor positivo para la mejor calidad musical del séptimo arte..." Para el comentarista de *El Debate* (5 de octubre de 1934): "La partitura musical es un gran acierto de Rodolfo Halffter..."

Es muy importante señalar que el ilustre poeta y académico Gerardo Diego dedicó un artículo a mi música de *La traviesa molinera* en el diario *La Libertad* (28 de octubre de 1934): "Rodolfo Halffter ha sabido resolver todas las enormes dificultades que la creación y adaptación simultánea o sucesiva a las exigencias de la acción plantean, con ingeniosa naturalidad y perfecto equilibrio técnico. Hasta el punto de que la partitura de *La traviesa molinera* podría escucharse, con leves retoques, en un programa de concierto. Los desarrollos musicales son, en efecto, musicales, aunque además se acoplen exactamente al "tempo" y dimensiones de cada episodio cinematográfico."

Compuse la música para *La traviesa molinera* por recomendación de Manuel de Falla y por encargo del director del film, Harry d'Abbadie d'Arrast, de quien se me dijo que había sido asistente de Charles Chaplin. Edgar Neville redactó los diálogos y el guión. Como el argumento de *La traviesa molinera* está basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*, Harry d'Abbadie d'Arrast solicitó a Manuel de Falla que le autorizara a usar la música, adaptándola convenientemente, de su famoso ballet del mismo nombre. Falla se negó terminantemente y le propuso que se me encargara a mí la composición de los fondos musicales. A Manuel de Falla, pues, debo agradecer el haber compuesto la música de este film.

Mi música filmica nació y murió con la película para la cual fue escrita. Yo he enterrado todas mis partituras compuestas para el cine, destruyéndolas. Sin embargo, en mi ballet *La madrugada del panadero* he utilizado, elaborándolas, varias tomas de *La traviesa molinera*.



Gloria Contreras -Concierto N. Y.- Ballet Don Lindo de Almería, 1967.

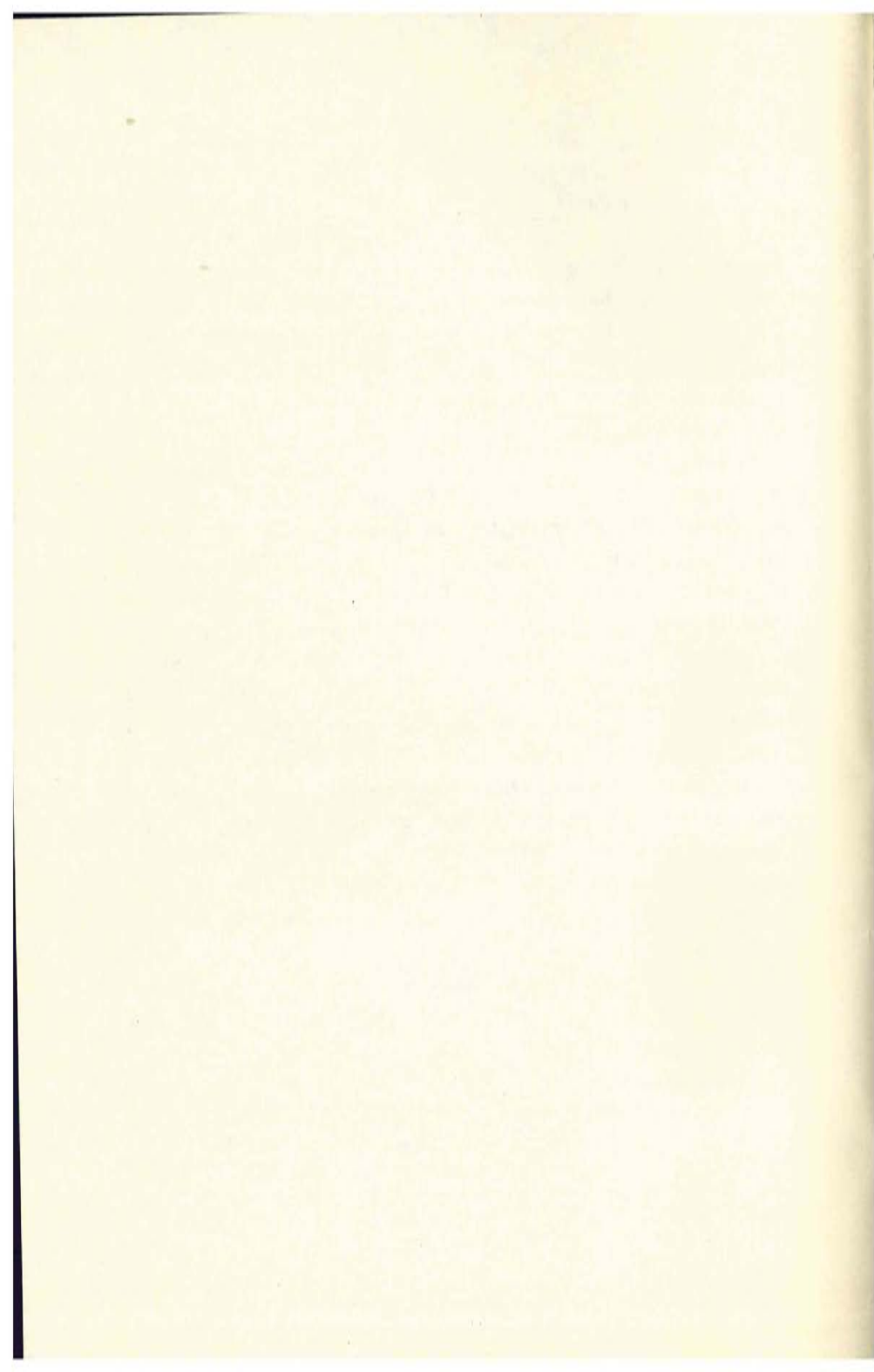
LA TRAVIESA MOLINERA,
de Rodolfo Halffter
Gerardo Diego

No ha sido hasta ahora estricto deber del crítico musical asistir a los cinematográficos para "escuchar" las películas. En la mayor parte de los casos son éstas, en efecto, musicalmente consideradas, verdaderos esperpentos, potros de tortura para los oídos medianamente educados que se ven obligados a soportar las heces de una basura musical y de una sonoridad monstruosa y deformada por los aparatos reproductores. Por eso es todavía más de agradecer y de admirar que sea un músico español, uno de nuestros más auténticos maestros jóvenes, el que venga a redimirnos, en calidad de excepción, con una partitura fresca, espontánea, juvenil, plenamente lograda. Todo Madrid va desfilando ante la pantalla del Alcazar para recrearse con los múltiples aciertos de *La traviesa molinera*, film francoespañol de cuyos valores plásticos no me corresponde hablar. Pero sí, en cambio, de los musicales, que sitúan de pronto a Halffter y a la cinematografía musical española a la altura, por lo menos, de las mejores realizaciones europeas.

Como es sabido, *La traviesa molinera* es la misma de la novela de Alarcón y del *Sombrero de tres picos*, de De Falla. Pero no era lo mismo escribir una pantomima bailada que un film musical. Rodolfo Halffter ha sabido resolver todas las enormes dificultades que la creación y adaptación simultánea o sucesiva a las exigencias de la acción plantean, con ingeniosa naturalidad y perfecto equilibrio técnico. Hasta el punto de que la partitura de *La traviesa molinera* podría escucharse, con leves retoques, en un programa de concierto. Los desarrollos musicales son, en efecto,

musicales, aunque además se acoplan exactamente al "tempo" y dimensiones de cada episodio cinematográfico. La sonoridad, a pesar de las inevitables deficiencias de la registración y de la audición en la sala, es siempre exquisita, calculada con profunda intuición del efecto deseado, clara y luminosa en su rica diversidad de timbres dentro de una orquesta tan reducida como incisiva y maleable. La música es naturalmente intrascendente, como para hacerse escuchar por una sola oreja, que es todo lo que permite una atención distraída venturosamente con el buen humor de la acción visual.

El peligro podría acechar con el recuerdo demasiado directo del "ballet" de De Falla y Picasso. Pero nada más lejos que la música del gran maestro gaditano y la de su joven discípulo madrileño. Si se exceptúa un arabesco inicial, que deliberadamente recuerda al *Sombrero*, a modo de homenaje o saludo, todo el resto, guardando siempre el sabor de la buena escuela española y acusando las directas enseñanzas de De Falla en los detalles técnicos, le pertenece a Halffter. De cuando en cuando, Chueca o Chapí o Scarlatti son indirectamente evocados, y el garbo o la gracia de esos estilos pretéritos se remozan con nuevas sales de reciente lozanía española. Señalemos entre los más afortunados el pasaje del ordeño, pastoral y lírico, así como la escena nocturna de la corregidora y el interior de la casa del molinero, magnífico ejemplo de bodegón musical, como lo es de cinematográfico. El éxito de este film, en su aspecto musical, se repite en cada nueva ciudad europea, y es de desear que repercuta, para que se tenga en cuenta a nuestros mejores músicos y se empiece a formar un repertorio de música cinematográfica española de la más bella calidad.



SU OBRA
IV



Rodolfo Halffter.

RODOLFO HALFFTER

CURRICULUM VITAE

(Apuntes autobiográficos)

1900

30 de octubre: Nacimiento en Madrid.

1922

28 de marzo: Fernando Ember da a conocer, en Madrid, mi primera composición para piano **NATURALEZA MUERTA**.

1929

Paso una temporada en Granada, ciudad en donde reside Manuel de Falla. Le muestro mis primeros trabajos musicales. Autodidacta en mi formación, los consejos y enseñanzas de Manuel de Falla, quien revisa cuidadosamente dichos trabajos, amplían mis conocimientos técnicos.

1930

26 de junio: Enrique Aroca estrena, en Madrid, mis **DOS SONATAS DE EL ESCORIAL**, para piano.

5 de noviembre:

La Orquesta Clásica de Madrid, dirigida por Arturo Saco del Valle, estrena mi primera obra sinfónica **SUITE PARA ORQUESTA**. Esta obra, bajo la dirección de Carlos Chávez, es ejecutada, por primera vez en la ciudad de México, el 19 de julio de 1940, por la Orquesta Sinfónica de México.

1934

Resido en París. En esa ciudad escribo, por recomendación de Manuel de Falla, la música de fondo para mi primera película **LE TRICORNE (LA TRAVIESA MOLINERA)**.

20 de abril:

En la sala de l'Ecole Normale de Musique, de París, la pianista Colette Cras estrena mi obra **PRELUDIO Y FUGA**.

1936. Presido la Comisión de Enseñanza Musical (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes) y desempeño la jefatura del Departamento de Música de la Subsecretaría de Propaganda (Ministerio de Estado), de la República Española.
1937. Soy nombrado secretario del Consejo Central de la Música (Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes), de la República Española. Colaboro en la fundación de la Orquesta Nacional de Conciertos y dirijo la revista *MUSICA*, publicada en Barcelona.
- 1938
22 de noviembre: Dirijo en París un concierto de obras mías (Radiodifusión Francesa).
1939. Al finalizar la guerra civil española, me traslado con mi familia a México.
- 1940
9 de enero: En el Teatro Fábregas de la ciudad de México, se representa por primera vez mi ballet *DON LINDO DE ALMERIA*. Una suite de esta misma obra había sido ejecutada anteriormente en París, el 13 de marzo de 1936, y en Barcelona, el 22 de abril de 1936 (Festival de la International Society for Contemporary Music). Otras audiciones en París de la misma obra: en 1937, Roger Désormière, director; en 1939, Inghelbrecht, director.
- En el otoño de 1940 fundo en México "La Paloma Azul", la primera compañía mexicana de ballet contemporáneo, en colaboración con la bailarina y coreógrafa norteamericana Anna Sokolov, el escritor español José Bergamín y los pintores mexicanos Manuel Rodríguez Lozano y Antonio Ruiz. Entre otros ballets, se representan en el Teatro de Bellas Artes: *ANTIGONA*, de Carlos Chávez; *EL RENACUAJO PASEADOR*, de Silvestre Revueltas; *ENTRE SOMBRAS ANDA EL FUEGO*, de Blas Galindo; y mis propios ballets *DON LINDO DE ALMERIA* y *LA MADRUGADA DEL PANADERO*.
- 29 de octubre: Obtengo Carta de Naturalización Mexicana (No. 2186).

1941

25 de mayo:

Se ejecuta en Nueva York, en el Festival de la ISCM (International Society for Contemporary Music), mi **OBERTURA CONCERTANTE PARA PIANO Y ORQUESTA**, obra ésta que ya había sido estrenada en Valencia (España) el 23 de mayo de 1937.

Entro al servicio de la Secretaría de Educación Pública, de México, como Catedrático de Análisis Musical en el Conservatorio Nacional de Música.

1942

26 de junio:

La Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, estrena mi **CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA**, escrito por encargo del violinista norteamericano Samuel Dushkin. Posteriormente, el 21 de octubre de 1954, esta obra figura en uno de los programas del Festival del Centro de Documentation de Musique Internationale, en París. También, en 1964, es incluida en el I Festival del Centre de Documentation de Musique Internationale, en París. También en 1964, es incluida en el I Festival de Música de América y España, celebrado en Madrid.

1944

29 de noviembre: Mi obra para piano **HOMENAJE A ANTONIO MACHADO** es estrenada por Miguel García Mora, en la ciudad de México.

3 de diciembre:

El violinista Samuel Dushkin ofrece, en New York, la primera audición de mi obra **PASTORALE**.

1946

24 de junio:

Acompañada al piano por Carlos Chávez, la mezzosoprano Oralia Domínguez estrena en México mis **DOS SONETOS DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ**.

Soy nombrado director de la revista mexicana **NUESTRA MUSICA** y gerente de **EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA**, puesto éste que sigo ocupando en la actualidad. Esta empresa editorial fue fundada por los compositores Jesús Bal y Gay, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar y Luis Sandi.

- 1947
28 de julio: En la ciudad de México, el pianista Miguel García Mora estrena mi obra PRIMERA SONATA.
- 1948
21 de mayo: La Orquesta Sinfónica de Xalapa, Veracruz, dirigida por José Ives Limantour, estrena la suite de mi ballet LA MADRUGADA DEL PANADERO.
- 1950
30 de enero: La pianista Alicia Urreta ofrece la primera audición de mi obra ONCE BAGATELAS, en la ciudad de México.
- 1952
4 de agosto: Se estrena en la ciudad de México mi obra SEGUNDA SONATA, por el pianista Miguel García Mora.
- 1953
25 de mayo: La Orquesta de Cámara de México, dirigida por Luis Herrera de la Fuente, ofrece la primera audición de mi obra OBERTURA FESTIVA.
- 1954
28 de noviembre: Se ejecuta en Caracas, Venezuela, en el Festival de Música Latinoamericana, mi obra OBERTURA FESTIVA.
- 1955
Soy nombrado Presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, de México.
- 1957
Recibo el encargo de la Universidad de Michigan, EUA, de componer un cuarteto de cuerda.
- 2 de abril: Se ejecuta en Caracas, Venezuela, en el Segundo Festival de Música Latinoamericana, mi obra TRES PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDA. Esta obra había sido estrenada en la ciudad de México el 10 de agosto de 1955 y fue interpretada en Madrid, España, en 1959.
Soy nombrado miembro del Consejo Directivo de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., de México. Además, asumo, en esta Sociedad, la jefatura del



En atención a los méritos del Maestro

Rodolfo Halffter

se le designa MIEMBRO TITULAR de la

ACADEMIA de ARTES

creada por Decreto de 12 de diciembre de 1966
y al efecto se le otorga este Diploma.

México, D. F., 4 de diciembre de 1968


El Presidente


El Secretario

- Departamento de Música de Concierto. Este último puesto lo ocupó hasta la fecha.
- 1958
- Realizo un viaje de dos meses de duración por los Estados Unidos, invitado por el Departamento de Estado, con el fin de visitar conservatorios y escuelas de música (Ann Arbor, Washington, Baltimore, New York, Boston, Río Piedras-Puerto Rico, Philadelphia y New Orleans).
- 18 de abril: El Stanley Quartet estrena en Ann Arbor (Michigan) mi CUARTETO PARA INSTRUMENTOS DE ARCO.
- 20 de abril: Se ejecutan en Washington, en el Primer Festival Interamericano de Música, mis TRES EPITAFIOS PARA CORO A CAPPELLA, sobre textos de Cervantes. Esta obra fue estrenada en la ciudad de México el 27 de julio de 1954.
- 1959
- Soy nombrado Jefe de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, de México.
- Con mi obra TRIPARTITA PARA ORQUESTA obtengo el primer premio en el concurso de composición convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sociedad de Autores y Compositores, de México.
- 1960
- 15 de julio: Se estrena en la ciudad de México, en el Festival de Música Panamericana, mi TRIPARTITA PARA ORQUESTA, bajo la dirección de Carlos Chávez.
- 20 de julio: La Asociación Musical Manuel M. Ponce, de México, me dedica un concierto-homenaje.
- Agosto: En compañía de los compositores mexicanos Ignacio Fernández Esperón (Tata Nacho) y Blas Galindo, participo como delegado de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., de México, en la Conferencia Internacional de Compositores, que se celebra en Stratford, Ontario, Canadá.

- Diciembre: La Unión de Cronistas de Teatro y Música, de México, me concede un diploma por mi labor pedagógica y editorial.
- 1961
- Soy nombrado Secretario del Consejo Técnico de la Orquesta Sinfónica Nacional, de México.
- 16 de abril: Se ejecutan en Los Angeles (California), en el Festival de Primavera de Música Latinoamericana, organizado por la Universidad de California, mis TRES EPITAFIOS PARA CORO A CAPPELLA.
- 26 de abril: Se estrena en Washington, en el Segundo Festival Interamericano de Música, mi SONATA PARA VIOLONCELLO, dedicada al violoncellista Adolfo Odnoposoff y escrita por encargo de la Comisión Organizadora del Festival. En ese mismo Festival (30 de abril) se ejecuta mi TRIPARTITA PARA ORQUESTA.
- 26 de junio: La soprano Irma González estrena, en la ciudad de México, mi ciclo de canciones titulado MARINERO EN TIERRA (poemas de Rafael Alberti), escrito en Madrid en 1925.
- 4 de noviembre: Concierto dedicado a la música de los tres Halffter (Rodolfo, Ernesto y Cristóbal) en la Casa del Lago, México.
- 1962
- 8 de julio: Se estrena en la ciudad de México mi obra para piano TRES HOJAS DE ALBUM, por Francisco Gives, en la Ciudad Universitaria.
- 1963
- 21 de abril: Se estrenan en la ciudad de México mis TRES MOVIMIENTOS PARA CUARTETO DE CUERDA. Esta obra fue escrita por encargo del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- 18 de mayo: Concierto dedicado a la música de los tres Halffter (Rodolfo, Ernesto y Cristóbal) en Madrid, España (Teatro del Ministerio de Información y Turismo).

1964

14 de octubre: En el I Festival de Música de América y España, celebrado en Madrid, la violinista Luz Vernova, acompañada por la Orquesta Nacional, estrena en España mi CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.

1966

15 de marzo: Concierto-homenaje que me ofrecen, en el Teatro de los Compositores, de México, la Dirección General del Derecho de Autor de la Secretaría de Educación Pública y la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., por mis 25 años como catedrático en el Conservatorio Nacional de Música, en México, y mi labor al frente de Ediciones Mexicanas de Música.

15 de mayo: Asisto en Caracas, Venezuela, como invitado, al Tercer Festival de Música, de Caracas. En el concierto que se efectúa el 15 de mayo se estrena mi obra MUSICA PARA DOS PIANOS, escrita por encargo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, de Venezuela.



Concierto-Homenaje a Rodolfo Halffter, 15 de marzo de 1966.

1967

20 de octubre: En el II Festival de Música de América y España, celebrado en Madrid, el pianista mexicano Carlos Barajas estrena mi TERCERA SONATA PARA PIANO, escrita por encargo de don Eduardo Barreiros.

1968

14 de abril: En la iglesia románica de Arcas (Cuenca) se estrena, dirigido por Odón Alonso, mi PREGON PARA UNA PASCUA POBRE, obra que fue compuesta por encargo de la Junta de Gobierno de la VII Semana de Música Religiosa en Cuenca. En esta ocasión el propio Monseñor Federico Sopena recita los comentarios poéticos escritos por él, en español, e intercalados entre versículo y versículo del texto cantado en latín de la Secuencia pascual.

La versión de concierto de mi PREGON PARA UNA PASCUA POBRE, en la que se suprimen los recitados en español, se estrena en la ciudad de México, el 6 de abril de 1969, interpretado por el Coro de la Opera, bajo la dirección de Francisco Savín.

23 de abril: El Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, consagra la sesión de clausura de su Curso musical 1967-68 a un concierto de obras mías, en cuya interpretación participan los pianistas José Tordesillas, Ana María Blancafort y Francisco Corostola; la soprano Angeles Chamorro; el violoncellista Pedro Corostola; el director Odón Alonso y Monseñor Federico Sopena. Estos últimos en el estreno en Madrid de mi PREGON PARA UNA PASCUA POBRE.

1969

14 de abril: Se estrena en la ciudad de México mi canción DESTERRRO, por la mezzosoprano Guadalupe Solórzano, acompañada al piano por Salvador Ochoa. Esta obra fue compuesta por encargo de don Antonio Fernández-Cid, para su colección de Canciones Gallegas.

7 de octubre: En solemne ceremonia, celebrada en el Salón de Actos de la Academia de Artes, de México, soy recibido como

miembro de número y vitalicio de dicha institución. Mi discurso de ingreso es contestado por el académico Blas Galindo. Como continuación a dicho acto, la pianista María Teresa Rodríguez interpreta varias obras mías y Carlos Chávez dirige, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, mi obra DON LINDO DE ALMERIA.

1970

13 de septiembre: La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Carlos Chávez, estrena en México mis DIFERENCIAS PARA ORQUESTA, obra compuesta por encargo de la Academia de Artes, de México. Esta obra figura incluida en el III Festival de Música de América y España (Madrid, octubre de 1970), dirigida por Odón Alonso, y en el V Festival Interamericano de Música (Washington, mayo de 1971), dirigida por Izler Solomon.

11 de octubre: Clausura del III Festival de Música de América y España, celebrado en Madrid, con un programa dedicado a obras de los tres Halffter.

En la recepción ofrecida en el Salón de Embajadores del Instituto de Cultura Hispánica, de Madrid, a los participantes del III Festival de Música de América y España, el director de dicho Instituto, don Gregorio Marañón, hace entrega de los diplomas de miembros titulares de la institución a Rodolfo, Ernesto y Cristóbal Halffter.

11 de noviembre: Con motivo de mi septuagésimo aniversario, un grupo de amigos, alumnos e intérpretes de mi música, me dedican un concierto-homenaje, que tiene lugar en el Palacio de Bellas Artes, de México, con la participación del violinista Hermilo Novelo; los pianistas Carlos Barajas, María Teresa Castrillón y Alicia Urreta; el Cuarteto México y la Orquesta de Cámara de la Universidad, dirigida por Eduardo Mata.

1971

29 de junio al
11 de julio: Invitado por el Ministerio de Educación y Ciencia, la Dirección General de Bellas Artes y la Comisaría General de la Música, de España, dicto el Curso de Composición Mu-

sical incluido en el II Curso "Manuel de Falla", organizado en Granada, con motivo del XX Festival Internacional de Música y Danza.

1972

19 de junio al
9 de julio:

Dicto el Curso de Composición Musical incluido en el III Curso "Manuel de Falla", organizado en Granada, España.

5 de agosto:

Soy nombrado Presidente del Comité de Vigilancia de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., de México.

1973

3 de abril:

Se estrena en la ciudad de México mi obra para piano titulada LABERINTO, interpretada por María del Carmen Higuera.

19 de junio al
7 de julio:

Dicto el Curso de Composición Musical incluido en el IV Curso "Manuel de Falla", organizado en Granada, España.

2 de julio:

Durante la celebración del XXII Festival Internacional de Música y Danza de Granada, se estrena, en el Patio de los Leones, de la Alhambra, mi obra OCHO TIENTOS PARA CUARTETO DE CUERDA, interpretada por el "Cuarteto Festival de Granada". Esta obra fue escrita por encargo de la Comisaría General de la Música (Ministerio de Educación y Ciencia), de España.

27-29 de sep-
tiembre:

En representación de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., de México, asisto, como delegado, a la reunión, celebrada en Varsovia, de la Confederación Internacional de Autores y Compositores de Música (CIAM).

1 de octubre:

El gobierno de España me concede la condecoración Encomienda con Placa de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio.

11 de diciembre: Con motivo del Primer Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea, efectuado en el Instituto Cultural Hispano-Mexicano, de México, se me ofrece un concierto-homenaje, en cuyo programa figura incluida, en primera audición en México, mi obra OCHO TIENTOS PARA CUARTETO DE CUERDA.

1974

17 de junio al
7 de julio: Dicto el Curso de Composición Musical incluido en el V Curso "Manuel de Falla", organizado en Granada, España.

1975

11 de marzo: El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra NOCTURNO (Homenaje a Arturo Rubinstein), en Madrid, España.

23 de junio al
12 de julio: Dicto el Curso de Composición Musical incluido en el VI Curso "Manuel de Falla", organizado en Granada, España.



Rodolfo Halffter, miembros de la Sociedad de Autores y Compositores de México, 1973.



Rodolfo Halffter. Homenaje, Instituto Cultural Hispano-mexicano. Amador Martínez Morcillo, Francisco Monterde y esposa, 1973.

18 de agosto al 12 de septiembre: Dicto el Curso de Composición Musical en el XVIII Curso Universitario Internacional de Música Española, organizado en Santiago de Compostela, España, por "Música en Compostela".

Noviembre: En representación de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A., de México, asisto, como delegado, a la reunión celebrada en New York, de la Confederación Internacional de Autores y Compositores de Música (CIAM).

1976

9 de mayo:

La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Francisco Savín, ofrece, en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México, la primera audición de mi obra ALBORADA. En febrero de 1979, escribo, con objeto de que preceda a ALBORADA, una obra para orquesta de cuerda con sordina que titulo OCASO. OCASO y ALBORADA integran la composición sinfónica DOS AMBIENTES SONOROS.

- 21 de junio: La Comisaría Nacional de la Música, de España, me invita a pronunciar la lección magistral con la que se inaugura el curso académico dedicado a conmemorar el centenario del nacimiento de Manuel de Falla, en Granada, España.
- 21 de junio al 10 de julio: Dicto el Curso de Composición Musical incluido en el VII Curso "Manuel de Falla", organizado en Granada, España.
- 16 de agosto al 11 de septiembre: Dicto el Curso de Composición Musical en el XIX Curso Universitario Internacional de Música Española, organizado en Santiago de Compostela, España, por "Música en Compostela".
- 30 de noviembre: El presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Lic. Luis Echeverría Álvarez, me entrega el Premio Nacional de Ciencias y Artes, que me concede el gobierno de México.

1977

- 6 de agosto: El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra FACETAS, en la ciudad de México.
- 15 de agosto al 10 de septiembre: Dicto el Curso de Composición Musical en el XX Curso Universitario Internacional de Música Española, organizado en Santiago de Compostela, España, por "Música en Compostela".

1978

- 20 de junio: El pianista Jorge Suárez ofrece la primera audición de mi obra SECUENCIA, en la ciudad de México.
- 22 de agosto: El violinista Manuel Suárez ofrece la primera audición de mi obra CAPRICHOS PARA VIOLIN SOLO, en la ciudad de México.
- 16 de noviembre: La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Laszlo Gati, ofrece, en el Palacio de Bellas Artes, de la ciudad de México, la primera audición de mi obra ELEGIA IN MEMORIAM CARLOS CHAVEZ.

1979

5 de febrero: The Brooklyn Philharmonia, dirigida por Jorge Velazco, ejecuta mis obras PREGON PARA UNA PASCUA POBRE, TRES EPITAFIOS y DON LINDO DE ALMERIA.

17 de junio: La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Antonio Tornero, ofrece en la ciudad de México, la primera audición de mi obra DOS AMBIENTES SONOROS.

22 de agosto al 10 de septiembre: Dicto el Curso de Composición Musical en el XXII Curso Universitario Internacional de Música Española, organizado en Santiago de Compostela por "Música en Compostela".

24 de septiembre y 1 de octubre: En México, a título de homenaje, el VI Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea dedica los dos primeros conciertos a mi obra completa para piano, interpretada por la pianista y compositora Alicia Urreta.

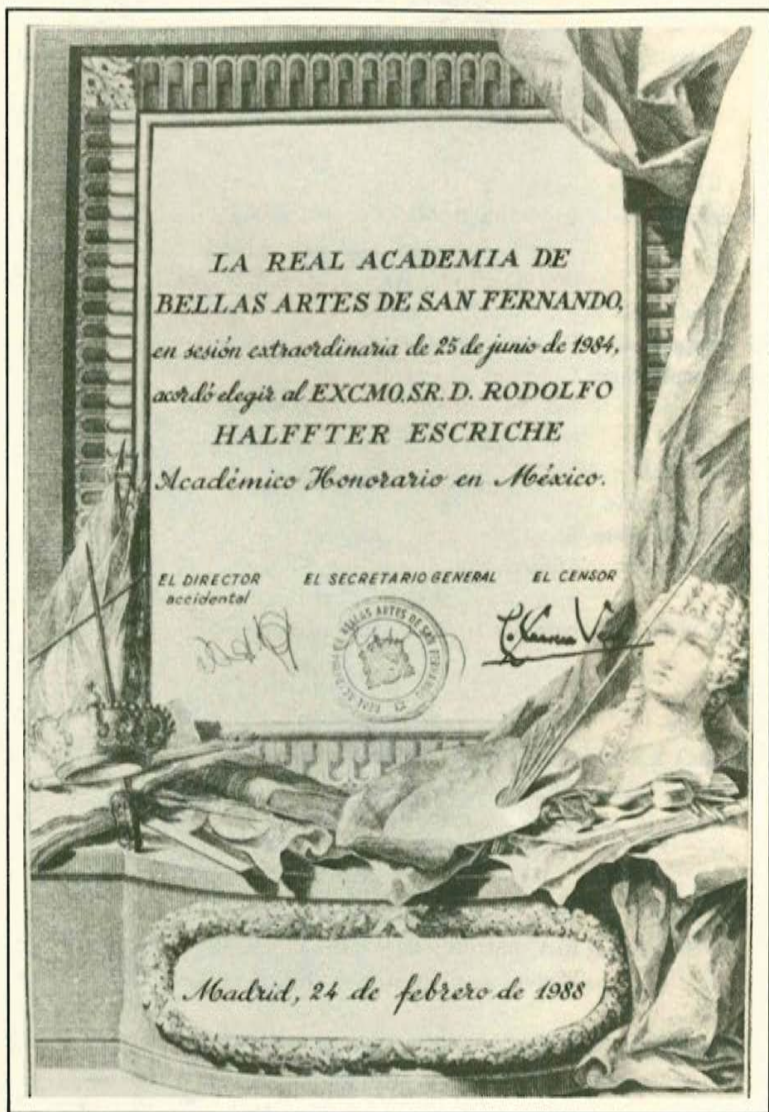
1980

6 y 13 de febrero: Con motivo de cumplir 80 años de edad el día 30 de octubre de ese año, la Fundación Juan March, de Madrid, me dedica dos recitales de piano, en los que incluye mi obra completa para ese instrumento, a cargo del pianista Perfecto García Chornet.

17 de abril: Estreno de la suite del ballet DON LINDO DE ALMERIA, interpretada por la Orquesta de la Universidad de Wyoming, EUA, dirigida por Jorge Velazco.

21 de abril: El Instituto Nacional de Bellas Artes, de México, me ofrece un concierto-homenaje por mis 80 años de edad, durante el II Foro de Música Nueva. En este concierto se estrena mi obra EPINICIO, para flauta sola, interpretada por Marielena Arizpe.

16 de julio: En Guadalajara, Jalisco, el gobernador del estado, el alcalde de la ciudad, el Departamento de Bellas Artes y la Came-



rata Académica de la Orquesta Sinfónica del Noroeste, me ofrecen un concierto-homenaje por mis 80 años de edad, en el Teatro Degollado, de Guadalajara, integrado con obras mías de diferentes épocas. Dirigió el concierto Luis Ximénez Caballero.

21 de agosto: Concierto-homenaje celebrado en el Seminario de Cultura Mexicana, integrado por obras mías para piano, a cargo de la pianista y compositora Alicia Urreta.

24 de octubre: Con motivo de mis ochenta años de edad, la Caja de Ahorros, de Valencia, España, ofrece un concierto integrado por obras mías para piano y ejecutado por Perfecto García Chornet.

30 de octubre: En Madrid, el VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea me dedica su concierto de clausura por ser ese día el aniversario de mi nacimiento en dicha ciudad. El programa estuvo integrado por obras que me dedicaron compositores españoles y mexicanos: Francisco Cano, Llorenç Barber, Mario Lavista, José Antonio Alcaraz, Alicia Urreta. Terminó la velada con la MARCHA RODOLFIANA para cinco instrumentos indeterminados y cinco metrónomos, de Carlos Cruz de Castro.

18 de diciembre: El Instituto Nacional de Bellas Artes y la Orquesta Sinfónica Nacional de México, me dedican un concierto-homenaje integrado con obras mías, con motivo de haber cumplido 80 años de edad. Dirigió el concierto José Guadalupe Flores.

1981

2 de abril: El Departamento del Distrito Federal, a través del Fondo Nacional para Actividades Sociales, me dedica un concierto-homenaje integrado por obras mías, que tiene lugar en el Museo de la Ciudad de México.

5 de abril: En la Plymouth Congregational Church, de Minneapolis, Minnesota, EUA, se estrena mi obra PREGON PARA UNA PASCUA POBRE, con los comentarios poéticos de Federico Sopeña, traducidos al inglés.

Senate of Alabama



MONTGOMERY, ALABAMA

OFFICE OF THE SECRETARY

Resolution

NOTING WITH COMMENDATION THE UNIVERSITY OF NORTH ALABAMA'S
SPECIAL TRIBUTE CONCERT HONORING RODOLFO HALFFTER

By: Senator Denton

WHEREAS, the Alabama Senate notes with extreme pride and pleasure the United States premiere presentation of songs of the eminent 20th Century Spanish-Mexican composer, Rodolfo Halffter; and

WHEREAS, though a resident, since 1939, of Mexico City, where he was forced to take refuge following failure of the Loyalist government in Spain, Rodolfo Halffter has since been honored by his homeland with the bestowal, by the King of Spain, of the highest medal given to a civilian for his contributions to the world of classical music; now therefore,

BE IT RESOLVED BY THE SENATE OF THE ALABAMA LEGISLATURE, That we hereby recognize, with highest commendation, the presentation of the Special Tribute Concert Honoring Rodolfo Halffter, February 16, 1986, at the University of North Alabama.

BE IT FURTHER RESOLVED, That in expression of gratitude for the fame and honor this occasion brings to UNA, the Shoals area and the entire State of Alabama, copies of this resolution shall be presented to the University and to the renowned maestro, Rodolfo Halffter.

I hereby certify that the above is a true, correct and accurate copy of Senate Resolution No. 99, adopted by the Senate of Alabama on February 6, 1986.

McDowell Lee

McDowell Lee,
Secretary of Senate



- 25 de junio: La Universidad Nacional Autónoma de México, a través del Departamento de Coordinación de Humanidades, crea la Colección de Música Sinfónica Mexicana y me nombra director y coordinador de la misma. Dicha Colección editará y publicará obras sinfónicas de compositores mexicanos representativos de diversas etapas en la historia musical del país.
- 13 de julio: En la ciudad de México se estrena mi obra ESCOLIO, para piano, interpretada por Jorge Suárez.
- 16 de octubre: Se estrena mi obra ...HUESPED DE LAS NIEBLAS..., para flauta y piano, en la ciudad de México, por Marielena Arizpe, flautista, y Mario Lavista, pianista y compositor.
- 1982
- 19 de abril: S. M. el Rey de España, don Juan Carlos I, me concede la Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil.
- 9 de mayo: En el Festival Interamericano de Música celebrado en Washington, se ejecuta mi obra DOS AMBIENTES SONOROS, dirigida por Jorge Velazco.
- 18 de mayo: La Organización de Estados Americanos (OEA) me otorga un diploma de honor en reconocimiento a mi labor en favor de la música en el hemisferio Americano. Además, la OEA graba un disco-homenaje con mis obras para piano SEGUNDA SONATA y HOMENAJE A ARTURO RUBINSTEIN, y la SONATA PARA VIOLONCELLO Y PIANO. Los intérpretes son Alicia Urreta y Jorge Suárez, pianistas, y Carlos Prieto, violoncellista.
- 18 de agosto: El Instituto Cultural Domecq ofrece un concierto-homenaje integrado por obras mías, con la Orquesta Sinfónica del Estado de México, dirigida por Enrique Bátiz. Se ejecuta el CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA, con el violinista Agustín León Ara, como solista.

La revista HETEROFONIA, órgano oficial del Conserva-

torio Nacional de Música, dedica un número completo a mi música.

1983

27 de enero: Se estrena en la ciudad de México, mi obra EGLOGA, para oboe y piano, con Leonora Saavedra, oboísta, y Lilia Vázquez, pianista.

17 de mayo: Concierto-homenaje del Grupo Da Capo, de la Universidad Autónoma Metropolitana, con obras mías.

Noviembre: Dicto un ciclo de cuatro conferencias en el Conservatorio Nacional de Música, de México, sobre Análisis Musical de Algunos Aspectos de la Música del Siglo XX.

5 de diciembre: La Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigida por Julio Viguera, estrena mi obra PAQUILIZTLI, ensayo para siete percussionistas.

17 de diciembre: Concierto de obras mías para piano, interpretadas por Perfecto García Chornet, en el Palacio de Velázquez, en los jardines del Buen Retiro, en Madrid, con motivo de la exposición El Exilio Español en México.

1984

10 de marzo: Concierto integrado por obras mías para piano. Intérprete, Edison Quintana, Radio Universidad, México, D. F.

26 de junio: De conformidad con la propuesta presentada por los académicos Ernesto Halffter, Andrés Segovia y Antonio Fernández-Cid, soy elegido, en sesión extraordinaria y por aclamación, miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid.

Octubre: En el Festival Internacional de las Américas, celebrado en Miami, se incluyen en los programas mis obras OCHO TIENTOS, para cuarteto de cuerda, DOS SONETOS DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ, para canto y piano, y CAPRICHIO, para violín solo.

5 de octubre: En el I Festival de Música Contemporánea de La Habana, Cuba, la pianista Liliana Maffiote interpretó mi obra *LABERINTO*, en el concierto dedicado a obras de compositores españoles.

1985

17 de mayo: Con motivo de la celebración del Mexican Arts Symposium, organizado por la Universidad de Los Angeles (UCLA), de los Estados Unidos, se interpretan mis obras *ONCE BAGATELAS*, para piano; *HOMENAJE A ANTONIO MACHADO*, para piano; *OBERTURA CONCERTANTE*, para piano y orquesta; *DON LINDO DE ALMERIA*, suite del ballet; y *...HUESPED DE LAS NIEBLAS...*, para flauta y piano.

28 de octubre: La Academia de Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, de México, ofrecen un concierto-homenaje con obras mías y de Blas Galindo.

30 de octubre: El Grupo da Capo de la Universidad Autónoma Metropolitana, me ofrece un concierto-homenaje con motivo de cumplirse el 85 aniversario de mi nacimiento.

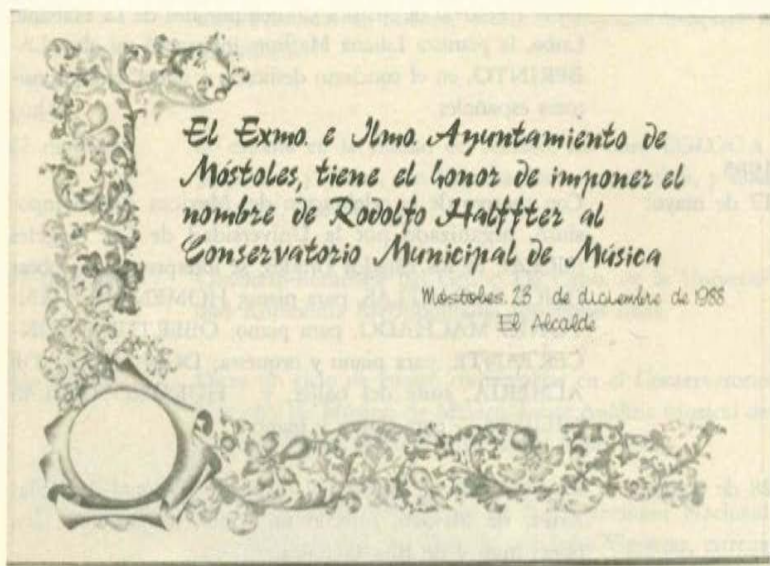
Diciembre: A título de homenaje, la Embajada de España, en México, edita *APUNTES PARA PIANO (1936-1982)*.

1986

6 de febrero: Resolución del Senado de Alabama (EUA) por la que se apoya la iniciativa de la Universidad del Norte de Alabama, para que se celebre un concierto-homenaje con mi obra vocal.

14 de febrero: Ceremonia en la Universidad del Norte de Alabama, durante la cual el alcalde de la ciudad de Florence me entrega las llaves de la ciudad, ante las autoridades universitarias.

15 de febrero: Proclama del alcalde de Florence, Alabama, invitando al concierto-homenaje que se me ofrece y declarando "DÍA DE RODOLFO HALFFTER" el 16 de febrero de 1986.



- 16 de febrero: Concierto-homenaje en el que se interpretan mis obras MARINERO EN TIERRA, DESTERRO, DOS SONE-TOS DE SOR JUANA INES DE LA CRUZ, TRES EPI-TAFIOS y PREGON PARA UNA PASCUA POBRE.
- 12 de junio: El Ministro de Cultura, de España, me concede el Premio Nacional de Música, correspondiente a 1985.
- 19 de junio: El Ministro de Cultura y en su nombre el Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, me invitan a la inauguración de la exposición "La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca", que tiene lugar en Granada, España.

LA PALOMA AZUL
PRESENTA



DON
LINDO DE ALMERIA *Gama 90*

MUSICA DE

RODOLFO HALFFTER

COREOGRAFIA DE

ANNA SOKOLOV

DECORADOS Y TRAJES DE

ANTONIO M. RUIZ

PALACIO DE BELLAS ARTES

8 DE OCTUBRE DE 1940, A LAS 9:15 HS.

Boletos en Madero I, Desp. 408 bis - Tel. 19-77-07. 1er. Piso \$ 6.00. 2do. Piso \$ 3.00. 3er. Piso \$ 1.50

El orden del catálogo es el siguiente:

Año de composición

Título de la obra y número de opus

Dotación

Duración

Movimientos

Autor del texto (si lo tiene)

Referencias de edición

Referencias de grabación

Datos del estreno

Encargos

Premios

Dedicatorias

Claves: AEMM (en alquiler en Ediciones Mexicanas de Música)

* (ejemplar disponible para consulta en los acervos musicales del CENIDIM)

CATALOGO DE OBRAS

1922 *Naturaleza muerta con teclado*

Piano

ca. 2'

* En *Dos ensayos*, México: *Plural*, 1979

No hay grabación comercial

28 de marzo 1922. Madrid, Hotel Ritz. Fernando Ember: piano.

1924-28 *Suite*, op. 1

Orquesta (2222-2200-timp-pno-c.)

AEMM

ca. 12'

1. *Nana* (*Tranquillo ed amabile*)
2. *Scherzo* (*Allegro vivace*)
3. *Elegía* (*Andantino, un poco lamentoso*)
4. *Final* (*Allegro giusto*)

Barcelona: Ed. del Consejo Central de la Música [ca. 1937]

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1977 (Arión, 132)

No hay grabación comercial

Estreno de *Nana*: 11 de junio de 1924. Sevilla, Concierto de presentación de la Orquesta Bética de Cámara, fundada por Manuel de Falla. Ernesto Halffter: director.

Estreno de la 1a. versión: 20 de marzo de 1928. Madrid. Orquesta Filarmónica de Madrid, Bartolomé Pérez Casas: director.

Estreno de la versión definitiva: 5 de noviembre de 1930. Madrid, Teatro de la Comedia. Orquesta Clásica de Madrid, Arturo Saco del Valle: director.

Estreno en México: 19 de julio de 1940. Palacio de Bellas Artes.
Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez: director.

"Escueta nerviosa, de ágil musculatura, sin pizca de grasas sensibleras ni de curvas líricas, su *Suite* es un conjunto de preciosos momentos, en los que la música está menos en los temas que en la atmósfera que los rodea" (Adolfo Salazar).

1928 *Dos sonatas de El Escorial*, op. 2

Piano
ca. 6'

París: Unión Musicale Franco-Espagnole, 1930 (No. 1131)

Madrid: Unión Musical Española, 1930 (No. 19105)

Sonata en re, transc. para guitarra de José de Azpiazu: Madrid: Unión Musical Española, s.f. (No. 19436).

Halffter, Rodolfo. *Rodolfo Halffter. Obras para piano*. Perfecto García Chornet, piano. Barcelona: EMI-Odeón, 10C-063-064-110, 1980. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Existe una grabación en *Etnos* de la que no tenemos más datos.

Estreno como *Sonata en re menor* y *Sonata en la mayor*:

27 de febrero de 1929. Madrid, Unión Radio. Margarita Halffter: piano.

26 de junio de 1930. Madrid, Lyceum Club Femenino Español de Madrid. Enrique Aroca: piano.

11 de septiembre de 1940. México, Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes. Esperanza Pulido: piano.

Dedicadas a Rafael Alberti (1) y a Esteban Salazar y Chapela (2).

"Hay en estas dos obras de Rodolfo Halffter un gran acento español. Y algo muy característico, que encuentro en él más claramente que en otros modernos: un 'horror al vacío'; un horror a dejar vacía la fracción más breve de tiempo en un atormentado 'perpetuum mobile', franca reacción contra las armonías tenidas, desvanecientes, de la música impresionista, en el que el espíritu se dormía y mecía. Ni un punto de reposo. Inquietud, sacudida continua, quiebro constante, 'transmutabilidad per tutta guisa'." (Juan del Biezo).

1930 *Giga*, op. 3

Guitarra

París: Ed. Max Eschig (Biblioteca de Autores Antiguos y Modernos para Guitarra, Ed. Emilio Pujol) (No. 1223)

No hay grabación comercial

15 de noviembre de 1930. Madrid. Regino Sáinz de la Maza: guitarra.

Dedicada a Regino Sáinz de la Maza.

1932 *Preludio y fuga*, op. 4

Piano

ca. 3'30''

* Madrid: Unión Musical Española, 1933 (No. 16906)

No hay grabación comercial

20 de abril de 1934. París, Salle de l'Ecole Normale de Musique. Colette Cras: piano.

Dedicados a Fernando Ember.

1932 *Obertura concertante*, op. 5

Piano y orquesta (1212-0110-timp-pno. solista-c.)

AEMM

ca. 9'24''

Barcelona: Ed. del Consejo Central de la Música [1938] (Reducción a dos pianos)

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1977 (Arión, 129A)

México: Ed. Mexicanas de Música, 1977 (Arión, 129) (Reducción a dos pianos)

* Orquesta Sinfónica de Xalapa, Luis Herrera de la Fuente: director. Jorge Suárez: piano. *Sarrier, Halffter, Enríquez*. México: RCA-Victor, MRS-020, 1981. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico.

25 de enero de 1933. Madrid, Unión Radio. Orquesta Sinfónica de Madrid, Rodolfo Halffter: director, José Cubiles: piano.

23 de mayo de 1937. Valencia, Teatro Principal. Orquesta Sinfónica de Valencia, Rodolfo Halffter: director, Leopoldo Querol: piano.

20 de octubre de 1939. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de Repertorio, José Iturbi: director, Salvador Ordóñez: piano.

Premiada en 1933 por "Unión Radio" de Madrid.

"Toda la finura, la gracia, la malicia en ocasiones, el vuelo elegante de la musa de Rodolfo Halffter se encuentra en su *Obertura Concertante* para piano y orquesta que en su plan constructivo no es sino el ternario clásico -andante entre dos allegros- restringido para la conveniencia en forma y tiempo. Este modo actual de neoclasicismo, para el caso influencia del setecientos italiano más que de Bach, domina en la *Obertura Concertante* que tras la fina elegancia del primer 'allegro' y antes del vivo júbilo del final, evoca, a un tiempo tierno y malicioso, como un recuerdo, de vals 'suranee' que, claro está, nos desplaza del italianismo setecentista a un 'muy siglo diez y nueve', aderezado con el humor que le prestan los chispazos de un vocabulario armónico al día, pero con discreto cuidado". (Goma)

1932 *Impromptu*, op. 6

Orquesta

Manuscrito destruido durante la Guerra Civil española.

22 de marzo de 1932. Madrid, Teatro Calderón. Orquesta Sinfónica de Madrid, Enrique Fernández Arbós: director.

1935 *Don Lindo de Almería*, ballet, op. 7

9 de enero de 1940. México, Teatro Fábregas. Argumento de José Bergamín, coreografía de Anna Sokolov, Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, decoración y vestuario de Antonio Ruiz.

Dedicado a José Durand.

1935 *Don Lindo de Almería*, suite del ballet, op. 7b

Orquesta (dos orquestas de cuerdas y percusiones)
ca. 18'

AEMM

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------|
| 1. <i>Allegro vivace.</i> | 5. <i>Andante affettuoso</i> |
| 2. <i>Andante calmo</i> | 6. <i>Allegretto moderato</i> |
| 3. <i>Allegro, ma non troppo</i> | 7. <i>Tempo di marcia</i> |
| 4. <i>Allegro deciso ed energico</i> | |

- * México: Ed. Mexicanas de Música, 1956 (E, 9)
- * 2a. ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1978 (E, 9)

* Orquesta de Cámara de México, Luis Herrera de la Fuente: director. *Don Lindo de Almería / Halffter. Sonata para orquesta de cuerda / Herrera de la Fuente. Homenaje a Cervantes / Moncayo*. México: Musart, MCD-3039, 1966. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

Orquesta Sinfónica Nacional de México, Kenneth Klein: director. *Music of México*. EUA: Unicorn, RHS-365, 1979. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Orquesta Sinfónica de Xalapa y Orquesta Sinfónica de Minería. Luis Herrera de la Fuente: director. *Huapango (Moncayo: Huapango. Revueltas: Sensemayá y Ocho radio. Halffter: Don Lindo de Almería. Galindo: Sonas de Mariachi. Chávez: Sinfonía India)*. USA: OM Records, CD. 80135, 1989. Disco compacto digital.

13 de marzo de 1936. París, Cité Universitaire, College d'Espagne. Gustavo Pittaluga: director.

22 de abril de 1936. Barcelona. Orquesta Filarmónica de Madrid, Bartolomé Pérez Casas: director (XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea).

Dedicado a José Durand.

1935 *Divertimento* para nueve instrumentos, op. 7a.

Música tomada del ballet *Don Lindo de Almería*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1990.

No hay grabación comercial

18 de noviembre de 1943. México. Orquesta de Repertorio, Carl Alwin: director.

1934-36 *Clavileño*, op. 8

Opera bufa en un acto

Manuscrito destruido durante la Guerra Civil española.

1936 *Danza de Avila* o, *En lo alto de aquella montaña*, op. 9

Piano

ca. 1'30"

Barcelona: Suplemento No. 4 de la Revista *Música*, abril de 1938

* New York: Carl Fischer, 1941 (P2245)

Martin, Charlotte: piano. *Bach to Bartok Series No. 11*. Ojai, California: Educo, EP. 3020, 1958.

5 de mayo de 1942. Guanajuato, México. Samuel Alazraki: piano.
29 de abril de 1950. México, Sala Manuel M. Ponce. Carmen Mora Romero: piano.

Compuesta por encargo de Lazare Saminsky e Isadore Freed.

1936 *Perpetuum mobile* (Homenaje a Francis Poulenc)

Piano
ca. 40''

* En *México en el Arte*. México, nueva época, No. 3, invierno de 1984
En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: CIIMM, 1985

* En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A, 33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

Constituye un homenaje a Francis Poulenc. Concretamente, a sus encantadores y famosos *Movimientos perpetuos*. Mi pieza fue compuesta en junio de 1936, en Cercedilla, lugar veraniego cercano a Madrid, en donde nos sorprendió a mi familia y a mí la iniciación de la Guerra Civil española. Mi música en esta composición testimonia la admiración que sentía y sigo sintiendo hoy por el arte —sutil, ameno y espontáneo, que camina siempre con pies de pluma— de Poulenc. Como si se tratara de una reliquia, conservo una fotografía que Francis me dedicó en 1934. (Rodolfo Halffter)

1937 *Para la tumba de Lenin. Variaciones elegíacas*, op. 10

Piano
ca. 6'30''

* Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

No hay grabación comercial

14 de junio de 1977. México. Carlos Santos: piano.



Stanley Quartet

Compuesta para conmemorar el XX Aniversario de la Revolución Soviética, por encargo del Comissariat de Propaganda (Secció de Música) de la Generalitat de Catalunya.

1938 *Muñeira das vellas*

Piano

ca. 15''

* En *México en el Arte*. México, nueva época, No. 3, invierno de 1984
En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: CIIMM, 1985

* En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A, 33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

Es una armonización de la melodía de una danza muy antigua para que la bailen las viejas (vellas) —transcrita por el musicólogo Eduardo M. Torner en una de sus excursiones folklóricas por Galicia, en el Valle de Laza (Orense).

Según Torner, la melodía de esta muñeira, tan interesante por su combinación métrica, sólo la recordaban —allá por los años treinta— algunos ancianos gaiteros ya retirados de su oficio. Torner me facilitó esa melodía en 1938, en Barcelona, en donde un grupo de compositores editáramos una revista musical, en plena Guerra Civil. (Rodolfo Halffter).

1939-40 *Concierto para violín*, en la mayor, op. 11

Violín y orquesta (2222-4231)-timp-perc-vl solista-c.)
ca. 18'

AEMM

1. *Recitativo. Tranquillo*
2. *Andante cantabile*
3. *Allegro vivace*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1953 (E, 7a.)

* New York: Peer International, 1953

New York: Leeds Music, s.f.

2a. ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1981 (E, 7)

* Orquesta Sinfónica de Xalapa, Francisco Savín: director, Luz Vernova: violín. *Concierto para violín / Rodolfo Halffter. Obertura lírica / Manuel Enríquez. Metamorfosis / Francisco Savín*. México: Musart, MCD-3031, 1964. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

* Orquesta Filarmónica de España, Rafael Frühbeck de Burgos: director, Víctor Martín: violín, Pedro Corostola: violoncello. *Concierto para violín y orquesta / Rodolfo Halffter. Concierto galante / Joaquín Rodrigo*. Madrid: Columbia, SCLL-14083, 1971. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Royal Philharmonic Orchestra, Enrique Bátiz: director, Henryk Szeryng: violín. *Violin Concerto / Ponce. Violin Concerto op. 11 / Halffter*. [West] Germany: EMI, EL-270151-1, 1985. 33 1/3 rpm., estereofónico, digital.

Reedición. _____ . Edición conmemorativa del L Aniversario de Aroméxico, 1988. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Orquesta Val de España, Víctor Martín: violín. Madrid: Decca (ficha sin más datos).

26 de junio de 1942. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez: director, Samuel Dushkin: violín.

Escrito por encargo de Samuel Dushkin.
Dedicado a Samuel Dushkin.

1940 *La madrugada del panadero*, ballet, op. 12

20 de septiembre de 1940. México, Palacio de Bellas Artes. Argumento de José Bergamín. Coreografía de Anna Sokolov. La Paloma azul. Director Rodolfo Halffter.

Dedicada a José Ives Limantour.

1940 *La madrugada del panadero*, suite del ballet, op. 12a
Orquesta (2222-2200-timp-perc-pno-c.) AEMM
ca. 14'30"

1. *Entrada*
2. *Escena y danza primera*
3. *Danza segunda*
4. *Danza tercera*
5. *Danza cuarta*
6. *Nocturno*
7. *Danza final*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1952 (E, 4)

* México: UNAM, 1987 (Música Sinfónica Mexicana)
New York: Leeds Music, s.f.

* Orquesta Sinfónica Nacional [de México], José Ives Limantour: director. *Pedro y el lobo / Prokofief. La madrugada del panadero / Halffter*. México: Musart, MCD-3014, [1958]. (Serie INBA). 33 1/3 rpm., monofónico.

* The Louisville Orchestra, Robert Whitney: director. *Thesis Symphony No. 15 / Henry Cowell. Ballet Suite, La madrugada del panadero / Rodolfo Halffter*. Louisville, Kentucky: First Edition Records, LOU-622, [1962]. 33 1/3 rpm., monofónico.

Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, Enrique García Asencio: director. [*La madrugada del panadero / Halffter*]. Barcelona: Ensayo, ENY-951, [198-?]. 33 1/3 rpm., estereofónico.

21 de mayo de 1948. Jalapa. Orquesta Sinfónica de Xalapa, José Ives Limantour: director.

Dedicada a José Ives Limantour.



"ELENA LA TRACIONERA"

BALLET-CORRIDO

Adaptación poética de Daniel Castañeda

Música de Rodolfo Halffter

Argumento y coreografía de WALDEEN

Fué Don Fernando el francés
un militar muy valiente,
que combatió a los chinacos
del México independiente.

Tan pronto supo de Elena
sintió al Amor que le entraba,
la enamoró y conquistó
porque el marido viajaba.

Elena fué una traidora
feliz en su desventura
con don Fernando, el francés,
y dueño de su hermosura.

De noche citas y besos,
así gozaban su amor:
Estando ausente el marido
le mancillaban su honor.

Un baile se da en Palacio
y Elena y otros traidores
festejan con don Fernando
a todos los invasores.

Y vuela, vuela, paloma,
que es hora ya de volar
y avísale a doña Elena
que vive de traicionar.

Contemplan lo sucedido
a Elena la desgraciada:
fingió viajar su marido
llegando de madrugada.

Al vuelo, vuela, paloma,
mas dale cuerda al reló
y avisa a todos los vientos
que ya el francés se murió.

Abre la puerta, Elena,
que llego todo rendido,
pues me persigue de cerca
Don Benito, tu marido.

—¿Quién es ese caballero
que mis puertas manda abrir?
Esa voz no es de Fernando
que no tiene a qué venir.

—Soy Fernando, no lo dudes,
dueña de mi corazón,
que regreso pa' decirte
que nos jugaron traición.

—Perdón, esposo querido,
perdona mis desventuras;
no lo hagas tanto por mí
sino por mis dos criaturas.

—Pues el pasado pasó,
de otra cosa hemos de hablar...
Encomienda tu alma a Dios,
porque te voy a matar.

—Modesta, lleva estos niños
a los brazos de mis padres...
Si preguntan por Elena
les dices que nada sabes.

Suspende el vuelo, paloma,
que Elena tuvo su fin:
Traidora con su marido,
traidora con su país...

Y aquí termina el corrido
que canta y cuenta la pena
que por faltar a su honor
se le aplicó a doña Elena.

1940 *Pastorale*, op. 18

Violín y piano

ca. 5'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1949 (D, 2)

* New York: Peer International, 1949

New York: Southern Music, s.f.

Szeryng, Henryk: violín, Tasso Janopoulo: piano. *Henryk Szeryng*. México: Musart, MCD-3010, [1958]. (Serie Concertistas). 33 1/3 rpm., monofónico.

Szeryng, Henryk: violín, Tasso Janopoulo: piano. *Musique du Mexique. Musique d'Espagne*. París: Odeón, ODX-129, [1958]. 33 1/3 rpm., monofónico.

* Vernova, Luz: violín, Luz María Segura: piano. *Recital de violín por Luz Vernova*, México: Musart, MCD-3066, 1968. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

León-Ara, Agustín: violín, Eugène de Canck: piano. *Eduardo Toldra. Joaquín Nin. Rodolfo Halffter*. Belgium: Queen Elizabeth Music Composition, 051, 1983. 33 1/3 rpm., estereofónico.

3 de diciembre de 1944. Nueva York, Town Hall. Samuel Dushkin: violín.

Dedicado a Cécile y Carlos Prieto.

1944 *Homenaje a Antonio Machado*, op. 13

Piano

ca. 11'26''

1. *Allegro*
2. *Allegretto tranquillo*
3. *Lento*
4. *Allegro*

* México: Ed. Séneca, 1944

* Madrid: Unión Musical Española, 1962 (No. 19821)

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A, 27)

Soriano, Gonzalo: piano. *Homenaje a Antonio Machado / Halffter. Fantasta Baetica / Falla. Ensueño; Orgía / Turina*. [Boston?]: Boston Records, B304, 1961. 33 1/3 rpm., estereofónico.

* Rodríguez, Ma. Teresa: piano. *Carlos Chávez. Rodolfo Halffter. Blas Galindo*. México: UNAM, MN-19, [1980]. (Voz Viva de México, Música Nueva; 19), 33 1/3 rpm., estereofónico.
Halffter, Rodolfo. *Rodolfo Halffter. Obras para piano*. Perfecto García Chornet: piano. Barcelona: EMI-Odeón, 10C-063-064 110, 1980. 33 1/3 rpm., estereofónico.

29 de noviembre de 1944. México, Sala Schiefer. Miguel García Mora: piano.

Compuesta por encargo de la Editorial Séneca.

1944 *Tres piezas breves*, op. 13 (del *Homenaje a Antonio Machado*)

Arpa

ca. 5'

1. *Moderato espressivo e rubato*
2. *Tranquillo*
3. *Marcato, animato*

* Madrid: Unión Musical Española, 1973

Zavaleta, Nicanor: arpa. *Harp music, XVI Century Spanish. Modern French and Spanish*. New York: Esoteric Records, ES-509, 1952. 33 1/3 rpm., monofónico.

Zavaleta, Nicanor: arpa. *Maestros españoles del siglo XVI*. USA: Everest Records, Movieplay S-14230, 1972. 33 1/3 rpm., estereofónico.

22 de octubre de 1951. México, Palacio de Bellas Artes. Nicanor Zavaleta: arpa.

1944 *La nuez*

Coro infantil a 3 voces

Texto de Alfonso del Río

México: Secretaría de Educación Pública, s.f.

No hay grabación comercial.

Sin estreno.



En el ensayo de *Marinero en tierra*. Florence Alabama, 1986.

1945 *Elena la traicionera, ballet-corrido, op. 14*

23 de noviembre de 1945. México, Palacio de Bellas Artes. Argumento y coreografía de Waldeen, escenografía y vestuario de Olga Costa, adaptación del corrido, Daniel Castañeda. Grupo de Danza de Waldeen.

1940-46 *Dos sonetos, op. 15*

Canto y piano
ca. 4'

1. *Miró Celia una rosa* (1940)
2. *Feliciano me adora* (1946)

Textos de Sor Juana Inés de la Cruz

Miró Celia una rosa: México: Suplemento No. 3 de la revista *España Peregrina*, 7 de junio de 1940

- * México: Ed. Mexicanas de Música, 1949 (B, 4)
- * Madrid: Unión Musical Española, 1962 (No. 19823)
- * 2a. Ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1980 (B, 4)

No hay grabación comercial

24 de junio de 1946. México. Oralia Domínguez: mezzosoprano, Carlos Chávez: piano.

Dedicados a Oralia Domínguez.

1947 *Primera sonata*, op. 16

Piano

ca. 9'

1. *Allegro deciso*
2. *Moderato cantabile, molto espressivo*
3. *Allegro con spirito*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1948

* Madrid: Unión Musical Española, 1963 (No. 19820)

* 2a. ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A, 3)

* *Música mexicana de concierto*. Gert Kaemper: piano. México: Com-pás, CMMC-1, [1957]. 33 1/3 rpm., monofónico.

28 de julio de 1947. México, Sala Schiefer. Miguel García Mora: piano.

Dedicada a Miguel García Mora.

1947-53 *Tres epitafios*, op. 17

Coro mixto a capella

ca. 5'24"

1. *Epitafio para la sepultura de Don Quijote*
2. *Epitafio para la sepultura de Dulcinea*
3. *Epitafio para la sepultura de Sancho Panza*

Textos de Miguel de Cervantes

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1960 (C, 7)

* New York: Peer International, 1960

New York: Southern Music, s.f.

Coro de Madrigalistas, Luis Sandi: director. *Coro de Madrigalistas*. Mé-xico: Musart, MCD-3026, [1962. 33 1/3 rpm., monofónico].

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona, Luis Morondo: director. *Canciones españolas. Canciones vascas*. Barcelona: Belter, 66-009. 33 1/3 rpm.

Reedición. Barcelona: Belter, 16097. 45 rpm., estereofónico.

Coro Polifónico Provincial de Santa Fe. Francisco Maragno: director. Buenos Aires: Consentino, IRCO-35. 33 1/3 rpm, estereofónico.

Grabación del *Epitafio para la sepultura de Dulcinea* y del *Epitafio para la sepultura de Sancho Panza*. Conjunto Vocal 9 de Cámara, Carlos Puccio: director. Buenos Aires: Segba, 001, 1973. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Coro de Cámara de Bellas Artes [anterior Coro de Madrigalistas], Jesús Macías Suárez: director. *Coro de Cámara de Bellas Artes. 50 Aniversario*. México: INBA/SACM, PCS-10017, 1988. (Serie INBA-SACM). 33 1/3 rpm., estereofónico.

Estreno del *Epitafio para la sepultura de Don Quijote*: 27 de octubre de 1947. México, Palacio de Bellas Artes. Coro de Madrigalistas, Luis Sandi: director.

27 de julio de 1954. México, [Palacio de Bellas Artes]. Coro de Madrigalistas, Luis Sandi: director.

1949 *Once bagatelas*, op. 19

Piano

ca. 13'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1950 (A, 6)

* Madrid: Unión Musical Española, 1962 (No. 19822)

* 2a. ed. México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A, 6)

* Barajas, Carlos: piano. *Carlos Barajas pianista. Obras de Chávez, Galindo, Halffter, Moncayo, Rolón*. México: Musart, MCD-3028, [1963]. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

* Delaflor, Manuel: piano. *Música mexicana para piano*. México: Angel, SAM-35037, 1976. (Los clásicos de México). 33 1/3 rpm., estereofónico. (Contiene las Bagatelas 1, 6, 8, 9 y 11).

Halffter, Rodolfo. *Rodolfo Halffter. Obras para piano*. Perfecto García Chornet: piano. Barcelona: EMI-Odeón, 10C-063-064 110, 1980. 331/3 rpm., estereofónico.

30 de enero de 1950. México, Sala Schiefer. Alicia Urreta: piano.

Dedicadas a Alicia Urreta.

1949 *Invencción a dos voces. Sobre el anagrama musical del apellido Chávez*

Piano

ca. 1'20"

* En *Dos ensayos*, México: Plural, 1979

No hay grabación comercial

13 de junio de 1949. México, Sala Manuel M. Ponce. Miguel García Mora: piano. (Homenaje a Carlos Chávez en su 50 aniversario).

1951 *Tres sonatas de Fray Antonio Soler (1729-1783)*

Orquesta (2222-2200-timp.c.)

AEMM

ca. 11'

1. *Allegro con garbo*
2. *Allegro con grazia*
3. *Allegro moderato*

Madrid: Unión Musical Española, 1972

México: Ed. Mexicanas de Música (Arión)

* Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: director. *Música de José Pablo Moncayo, Rodolfo Halffter, Blas Galindo*. México: RCA Victor, MRL/S-002, 1970. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico.

Reedición: _____. Madrid: RCA-Red Seal, LSC-16348, 1970. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Orquesta Sinfónica del Estado de México, Enrique Bátiz: director. *Concierto del Sur / Ponce. Zarabanda for strings / Chávez. Tres sonatas de Soler / Halffter*. Hayes Middlesex, Gran Bretaña: EMI Records, ESD-1651051, [1982]. (HMV Greensleeve). 33 1/3 rpm., estereofónico.

RIAS-Sinfonietta Berlín, Jorge Velazco: director. *Sinfonie in D-dur / Sarrier. Drei Sonaten / Soler-Halffter. Sinfonie in D-dur / Arriaga*. Düsseldorf: Schwam, VMS-2093, 1984. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Ballet Tonantzintla. 31 de marzo de 1951. México, Palacio de Bellas Artes. Coreografía de José Limón, decorado y vestuario de Miguel Covarrubias.

Orquestadas por encargo del INBA.

1951 *Segunda sonata*, op. 20

Piano

ca. 13'

1. *Allegro*
2. *Andante poco mosso*
3. *Scherzo*
4. *Rondó*

* Washington: Pan American Union, 1955
New York: Southern Music, s.f.

* Kahan, José: piano. *Música mexicana para piano*. México: Instituto Mexicano de Comercio Exterior, 21456. 33 1/3 rpm., cuadrafónico.
Halffter, Rodolfo. *Rodolfo Halffter. Obras para piano*. Perfecto García Chornet: piano. Barcelona: EMI-Odeón, 10C-063-064 110, 1980. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Halffter, Rodolfo. *Homenaje a Rodolfo Halffter*. Carlos Prieto: violonchelo, Jorge Suárez y Alicia Urreta: pianos. Washington: Ed. Interamericanas de Música, OEA-18, 1983. 33 1/3 rpm., estereofónico.

4 de agosto de 1952. México, Sala Manuel M. Ponce. Miguel García Mora: piano. (Conciertos de Bellas Artes).

Dedicada a Carlos Chávez.

Su *Segunda sonata* es, quizá, la más lograda de las obras de su primera tendencia: de corte austero, no obstante su amable lenguaje, muestra de cuerpo entero la personalidad del autor, con trozos de mucha gracia contrastados con otros de aparente desaliento. Entre sus partes más sobresalientes podemos mencionar al último movimiento, donde se incluye un ingenioso pasaje bitonal (Raúl Cosío).

1952 *Obertura festiva*, op. 21

Orquesta (2222-2200-timp-c.)

AEMM

ca. 7'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1980 (E, 23)

Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente: director, Gloria Bolívar: piano, Juan Bosco Correro: órgano. *Vals Capricho / Ricardo Castro. Obertura festiva / Rodolfo Halffter. Obertura Republicana / Car-*

los Chávez. Vals poético / Felipe Villanueva. Concertino / Miguel Bernal. México: Musart, MCD-3016, [1958]. 33 1/3 rpm., monofónico.
Reedición _____. Estados Unidos: Musart, CDN-520, 1988. Disco compacto.

* Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente: director, Gloria Bolívar: piano, Juan Bosco Carrero: órgano. *Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente.* México: Musart, MCDC-3033, [1966]. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, Enrique Bátiz: director. *Music of Mexico, Volume 3.* Gran Bretaña: EMI-Digital, ESD-2702291, 1984. (HMV Greensleeve). 33 1/3 rpm., estereofónico digital.

* Reedición _____. *Música Mexicana.* México: DDF, Ed. especial, 1984. 33 1/3 rpm., estereofónico.

25 de mayo de 1953. México, Sala Manuel M. Ponce. Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Luis Herrera de la Fuente: director.

Dedicada a Luis Herrera de la Fuente.

1953 *Al sol puesto*

Piano

ca. 2'

En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: CIIMM, 1985

* En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A, 33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

1953 *Copla*

Piano

ca. 20''

En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: CIIMM, 1985

* En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A, 33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

1953 *Tonada*

Piano
ca. 1'30"

En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: CIIMM, 1985

* En *Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A, 33)

No hay grabación comercial

Sin estreno

1953 *Tres hojas de álbum*, op. 22

Piano
ca. 9'

1. *Adagio*
2. *Scherzo*
3. *Allegro marziale*

* Madrid: Unión Musical Española, 1964

No hay grabación comercial

8 de julio de 1962. México, Ciudad Universitaria, Auditorio de Medicina. Francisco Gives: piano.

1954 *Tres piezas para orquesta de cuerdas*, op. 23

Orquesta de cuerdas
ca. 12'

AEMM

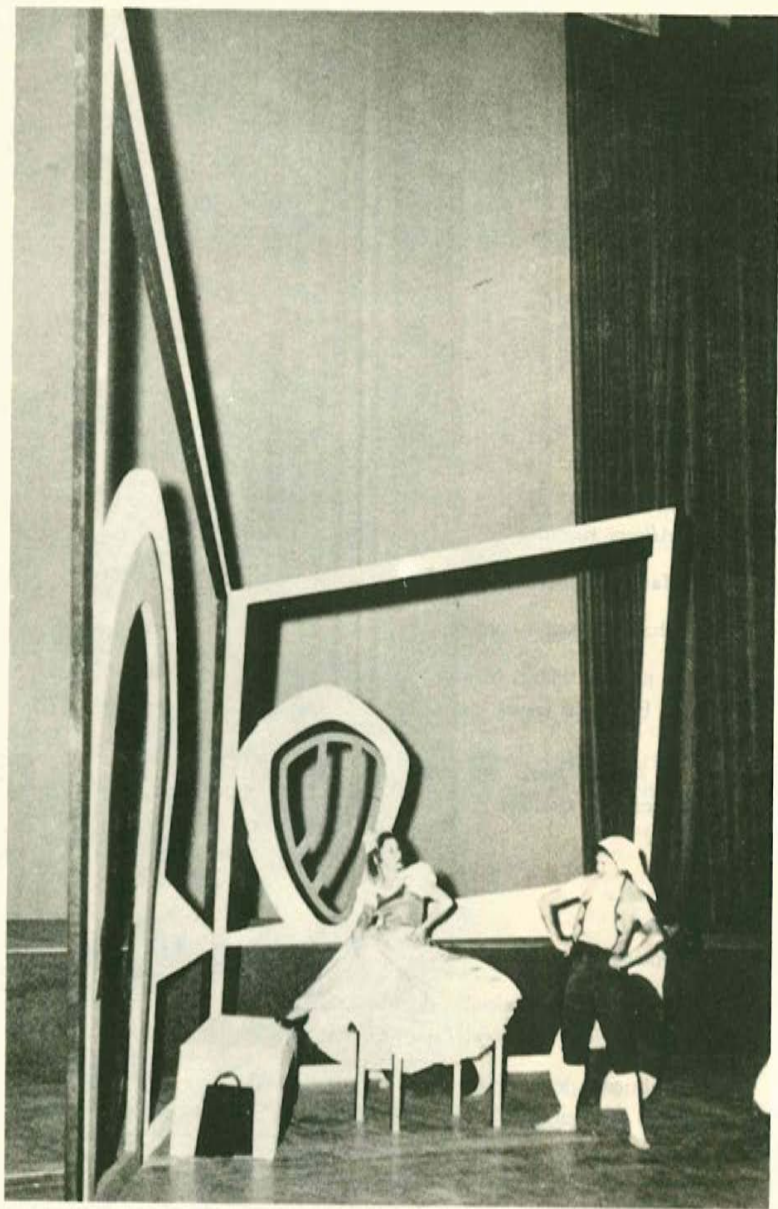
1. *Sonata*
2. *Arioso*
3. *Rondó*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1956 (Arión, 101)

Madrid: Unión Musical Española, s.f.

* Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: director, Jorge Suárez: piano, Homero Valle: piano. *Música de Silvestre Revueñas, Rodolfo Halffter, Eduardo Mata*. México: RCA-Victor, MRL/S-001, 1970. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico.

Reedición: _____. Estados Unidos: RCA-Red Seal, LSC-16348. [1970], 33 1/3 rpm., estereofónico.



La madrugada del panadero, Raquel Gutiérrez Legarza y Rosa Reina.

10 de agosto de 1955. México, Sala Manuel M. Ponce. Orquesta de Cámara del INBA, Salvador Ochoa: director.

Dedicadas a Giuliana y Michael Greet Field.

1957-58 *Cuarteto para instrumentos de arco*, op. 24

Cuarteto de cuerdas

ca. 14'

1. *Sonata*
2. *Cavatina*
3. *Scherzo*
4. *Fanfare*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1959 (D, 12)

No hay grabación comercial

18 de abril de 1958. Michigan, Ann Arbor. Stanley Quartet.

24 de julio de 1958. México, Sala Manuel M. Ponce. Cuarteto de Bellas Artes.

Escrito por encargo de la Universidad de Michigan.

Dedicado al Stanley Quartet (Ross, Rosseels, Courte y Edel).

1959 *Tripartita*, op. 25

Orquesta (3223-4231-timp-perc-pno-c.)

AEMM

ca. 13'

1. *Scherzo*
2. *Romanza sin palabras*
3. *Sonata*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1961 (Arión, 104)

Buenos Aires: Ricordi Americana, s.f.

Orquesta Sinfónica del Estado de México, Enrique Bátiz: director. *Music of Mexico, Vol. 2*. Gran Bretaña: EMI Digital, ESD-2700311, 1984. HMV (Greensleeve). 33 1/3 rpm., estereofónico digital.

* Grabación no comercial del concierto ofrecido el 10 de junio de 1979 por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por José Guadalupe Flores.

* Grabación no comercial por la Orchester der Beethovenhalle, dirigida por Volker Wangenheim.

15 de julio de 1960. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional, Carlos Chávez: director (Festival de Música Panamericana).

Primer premio en el Concurso de Composición INBA-SACM, 1959. Dedicada a Cristóbal Halffter.

1960 *Sonata*, op. 26

Violonchelo y piano
ca. 14'20"

1. *Allegro deciso*
2. *Tempo di Siciliana*
3. *Rondó. Allegro*

* New York: Peer International, 1962

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1962 (D, 16)

* Odnoposoff, Adolfo: violonchelo, Berta Huberman: piano. *Adolfo Odnoposoff (Obras de Galindo, Halffter, Ponce, Revueltas, Sandi)*. México: Musart, MCD-3027, [1962]. (Serie SACM). 33 1/3 rpm., monofónico.

Halffter, Rodolfo. *Homenaje a Rodolfo Halffter*. Carlos Prieto: violonchelo, Jorge Suárez y Alicia Urreta: pianos. Washington: Ediciones Interamericanas de Música, OEA-18, 1983. 33 1/3 rpm., estereofónico.

26 de abril de 1961. Washington, Coolidge Auditorium de la Biblioteca del Congreso. Adolfo Odnoposoff: violonchelo, Alicia Urreta: piano (II Festival Interamericano de Música).

10 de agosto de 1962. México, Palacio de Bellas Artes. Adolfo Odnoposoff: violonchelo, Berta Huberman: piano (II Festival de Música Mexicana).

Escrita por encargo del II Festival Interamericano de Música. Dedicada a Bertica y Adolfo Odnoposoff.

1925-60 *Marinero en tierra*, op. 27

Canto y piano
ca. 7'20"

1. *Qué altos los balcones*
2. *Casadita*
3. *Siempre que sueño las playas*
4. *Verano*
5. *Gimiendo por ver el mar*

Poemas de Rafael Alberti

Ed. de *Verano* en *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, 1926

* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1963

* México: Ricordi, 1979

Madrid: Real Musical, 1985

Bustamante, Carmen: soprano, Miguel Zanetti: piano. _____. Barcelona: Ensayo, ENY-810, 1975. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Reedición _____. *Melodies d'Espagne*. París: Ensayo, ENY-810(K), 1976. 33 1/3 rpm., estereofónico.

* Bañuelas, Roberto: barítono, Rufino Montero: piano, Vicente Garrido: piano. *Roberto Bañuelas canta canciones mexicanas de concierto*. México: DIRBA, 002, 1986. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Estreno de *Verano*: 28 de abril de 1926. Madrid. Alberto Anabitarte: voz, Gustavo Durán: piano.

26 de junio de 1961. México, Palacio de Bellas Artes. Irma González: soprano, Salvador Ochoa: piano.

1962 *Tres movimientos*, op. 28

Cuarteto de cuerdas

ca. 15'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1966 (PB, 3).

No hay grabación comercial.

21 de abril de 1963. México, Ciudad Universitaria, Auditorio de Medicina. Cuarteto de Bellas Artes (Conciertos de Difusión Cultural).

Escritos por encargo de la UNAM.

1965 *Música para dos pianos*, op. 29

ca. 9'30"

1. *Imágenes reflejadas*
2. *Rotaciones cíclicas*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1967 (A, 20)

* Madrid: Alpuerto, 1976

No hay grabación comercial

15 de mayo de 1966. Caracas. Judith Jaimes y Rose Marie Sader:
pianos (Tercer Festival de Música de Venezuela).

Escrita por encargo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes,
Venezuela.

1967 *Tercera sonata*, op. 30

Piano

ca. 15'

1. *Allegro*

2. *Moderato cantabile*

3. *Liberamente*

4. *Impetuoso*

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1968 (Arión, 107)

* New York: Peer International, 1968

* Rodríguez, Ma. Teresa: piano. *Música para piano*. México: UNAM,
MN-4, 1971. (Voz Viva de México, Música Nueva, 4). 33 1/3 rpm.,
estereofónico.

20 de octubre de 1967. Madrid, Ateneo Madrileño. Carlos Barajas:
piano (III Festival de Música de América y España).

13 de junio de 1968. México, Sala Manuel M. Ponce. Carlos Barajas:
piano.

Escrita por encargo de Eduardo Barreiros.

Dedicada a Antonio Iglesias.

1967 *Desterro*, op. 31

Canto y piano

ca. 2'30''

Texto en gallego de Xosé Ma. Alvarez Blázquez

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1969 (Arión, 111)

No hay grabación comercial



Rodolfo Halffter con Pedro y Francisco Corostola, 1966. Ensayo de la *Sonata* para violonchello y piano.

14 de abril de 1969. México, Sala Chopin. Guadalupe Solórzano: mezzosoprano, Salvador Ochoa: piano.

Compuesta por encargo de Antonio Fernández-Cid, para su colección de Canciones Gallegas
Dedicada a Antonio Fernández-Cid.

1968 *Pregón para una pascua pobre*, op. 32

Coro mixto, trompetas, trombones y percusiones
ca. 15'

AEMM

1. *Preludio instrumental y jubiloso*
2. *El gozo del corazón y de la tierra pobre*
3. *Pregón para nuestra muerte vencida*
4. *El relato de María*
5. *Los Angeles. Homenaje a Rilke*
6. *El amén del perdón*
7. *Final jubiloso (Aleluya)*

Texto en latín de Wipo (ca. 1000-1050)

Cuenca: Ed. del Instituto de Música Religiosa, 1969

* México: Ed. Mexicanas de Música, c. 1969 (Arión, 115)

* Orquesta de la Universidad, Eduardo Mata: director. *Música de Rodolfo Halffter y Gerhart Muench*. México: RCA-Victor, MRL/S-004, 1971. (Red Seal). 33 1/3 rpm., estereofónico.

14 de abril de 1968. España, Cuenca, Iglesia Románica de Arcas. Orquesta Filarmonica de Madrid, Cantores preparados por Alfredo Carrión, Odón Alonso: director, Federico Sopeña: narrador (VII Semana de Música Religiosa en Cuenca).

Estreno de la versión de concierto: 6 de abril de 1969. México, Teatro de Bellas Artes. Orquesta de Cámara de Bellas Artes, Francisco Savín: director, Coro de la Opera de Bellas Artes, José Ignacio Avila: director.

Escrito por encargo de la Junta de Gobierno de la VII Semana de Música Religiosa en Cuenca.

Dedicado a la VII Semana de Música Religiosa en Cuenca.

1970 *Diferencias*, op. 33

Orquesta (2222-4221-timp-perc-pno-c.)
ca. 13'30"

AEMM

* México: Academia de Artes, 1972

* Versión revisada: México: Ed. Mexicanas de Música, 1985

No hay grabación comercial

13 de septiembre de 1970. México, Teatro Hidalgo. Orquesta Sinfónica Nacional, Carlos Chávez: director.

Escritas por encargo de la Academia de Artes.

Dedicadas a Enrique Franco.

1972 *Laberinto (Cuatro intentos de acertar con la salida)*, op. 34

Piano

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1972 (Arión, 121)

* Madrid: Unión Musical Española, 1975

* Suárez, Jorge: piano. *Blas Galindo. Rodolfo Halffter*. México: UNAM, MN-17 (MC-1072), 1979. (Voz Viva de México, Música Nueva, 17). 33 1/3 rpm., estereofónico.

3 de abril de 1973. México, Auditorio del Instituto Cultural Hispano-Mexicano. María del Carmen Higuera: piano.

Escrito por encargo de la Academia de Artes.
Dedicado a María Teresa Rodríguez.

1973 *Ocho tientos*, op. 35

Cuarteto de cuerdas
ca. 15'23"

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1975 (Aríón, 126)

* Cuarteto México, Manuel Delaflor: piano. *Rodolfo Halffter. Blas Galindo*. México: UNAM, MN-13 (MC-0508), 1975. (Voz Viva de México, Música Nueva, 13). 33 1/3 rpm., estereofónico.

* Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. *Carrillo, Halffter, Márquez, Revueltas*. México: CIIMM, 1986. (Colección Hispano Mexicana de Música Contemporánea, 4). 33 1/3 rpm., estereofónico.

2 de julio de 1973. Granada, Patio de los Leones de la Alhambra. Cuarteto Festival de Granada: Agustín León-Ara: violín I, Antonio Gorostiaga: violín II, Enrique Santiago: viola., Pedro Corostola: violonchelo (XXII Festival Internacional de Música y Danza de Granada)

11 de diciembre de 1973. México, Instituto Cultural Hispano-Mexicano. (I Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea).

Escritos por encargo de la Comisaría General de la Música, Ministerio de Educación y Ciencia de España.

Dedicados al XXII Festival de Música y Danza de Granada.

Los *Ocho tientos* para cuarteto de cuerdas, escritos en 1973, son representativos del estilo halffteriano en cuanto a técnica y carácter; representan además uno de los pocos ejemplos en su obra en los que al lado de un riguroso tratamiento técnico del material musical hay una búsqueda tímbrica deliberada a partir de los diversos recursos de color de los instrumentos de cuerda y de sus diferencias de registro (Leonora Saavedra).

1973 *Homenaje a Arturo Rubinstein. Nocturno*, op. 36

Piano
ca. 6'

Secuencia, para piano.

- * Madrid: Unión Musical Española, 1974
- * México: Ed. Mexicanas de Música, 1974 (Arión, 123)

* Suárez, Jorge: piano. *Blas Galindo. Rodolfo Halffter*. México: UNAM, MN-17 (MC-1072), 1979. (Voz Viva de México, Música Nueva, 17). 33 1/3 rpm., estereofónico.

Halffter, Rodolfo. *Homenaje a Rodolfo Halffter*. Carlos Prieto: violonchelo, Jorge Suárez y Alicia Urreta: pianos. Washington: Ediciones Interamericanas de Música, OEA-18, 1983. 33 1/3 rpm., estereofónico.

11 de marzo de 1975. Madrid, Auditorio del Real Conservatorio Superior de Música. Jorge Suárez: piano.

Escrito por encargo del I Arthur Rubinstein International Master Competition.

1976 *Facetas*, op. 38

Piano

ca. 8'

1. *Molto flessibile*
2. *Risoluto*

* México: Academia de Artes, 1977
Madrid: Real Musical, s.f.

* Suárez, Jorge: piano. *Blas Galindo. Rodolfo Halffter*. México: UNAM, MN-17 (MC-1072), 1979. (Voz Viva de México, Música Nueva, 17). 33 1/3 rpm., estereofónico.

6 de agosto de 1977. México, Biblioteca Benjamín Franklin. Jorge Suárez: piano.

Escritas por encargo de la Academia de Artes.
Dedicadas a Perfecto García Chornet.

1977 *Secuencia*, op. 39

Piano

ca. 10'50''

1. *Preludio. Allegro ma non troppo* (A Jorge Suárez)
2. *Interludio. Allegretto* (A Uwe Frisch)
3. *Postludio. Deciso, con gioia* (A José Antonio Alcaraz)

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1979 (A, 26)

Halffter, Rodolfo. *Rodolfo Halffter. Obras para piano*. Perfecto García Chornet: piano. Barcelona: EMI-Odeón, 10C-063-064 110, 1980. 33 1/3 rpm., estereofónico.

Marín, Susana: piano. *Música española contemporánea, Vol. I*. Madrid: RCA-ACSE, RL35373, 1982. 33 1/3 rpm., estereofónico.

20 de junio de 1978. México, Sala Manuel M. Ponce. Jorge Suárez:
piano.

Escrita por encargo de la Secretaría de Educación Pública.

1978 *Capricho*, op. 40

Violín solo
ca. 6'

* México: Ed. de la revista *Plural*, 1980
México: Ed. Mexicanas de Música, 1981 (Arión, 141)

No hay grabación comercial

22 de agosto de 1978. México. Manuel Suárez: violín.

Escrito por encargo de la Academia de Artes.
Dedicado a Manuel Suárez.

1978 *Elegía, in memoriam Carlos Chávez*, op. 41

Orquesta de cuerdas
ca. 8'

* México: UNAM, 1982 (Música Sinfónica Mexicana)

No hay grabación comercial

16 de octubre de 1978. México, Teatro de Bellas Artes. Orquesta
Sinfónica Nacional, Laszlo Gati: director.

Escrita por encargo de la Liga de Compositores de México.

1975-78 *Dos ambientes sonoros*, op. 37

Orquesta (2222-4221-timp-perc-c.)
ca. 10'

AEMM

1. *Ocaso* (1978)
2. *Alborada* (1975)

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1980 (Arión, 138)
Madrid: Unión Musical Española, s.f.

No hay grabación comercial

Estreno de *Alborada*: 9 de mayo de 1976. México: Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional, Francisco Savín: director.

17 de junio de 1979. México, Palacio de Bellas Artes. Orquesta Sinfónica Nacional, Antonio Tornero: director.

Dedicados a Jorge Velazco.

1979 *Epinicio*, op. 42

Flauta sola

ca. 10'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1981 (D, 33)

No hay grabación comercial

21 de abril de 1980. México, Sala Manuel M. Ponce. Marielena Arizpe: flauta (Homenaje a Rodolfo Halffter en su 80 aniversario). Segundo Foro Internacional de Música Nueva.

Escrito por encargo de la Academia de Artes.

Dedicado a Marielena Arizpe.

1980 *Escolio*, op. 43

Piano

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1982 (A, 30)

No hay grabación comercial

13 de julio de 1981. México. Jorge Suárez: piano.

1981 *...huésped de las nieblas... Rimas sin palabras*, op. 44

Tríptico para flauta y piano

ca. 6'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1982 (D, 36)

No hay grabación comercial

16 de octubre de 1981. México, Centro Cultural Universitario, Sala Miguel Covarrubias. Marielena Arizpe: flauta, Mario Lavista: piano (VIII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea).

Escrito por encargo de la Academia de Artes.

Dedicado a Mario Lavista.

1982 *Una vez y otra, con coda (Cantinelas variadas)*

Piano

* *En Apuntes para piano (1936-1982)*. México: Ed. Mexicanas de Música, 1988 (A, 33)

* En *Plural*, México, 2a. época, Vol. XVII-IV, No. 196, enero de 1988

No hay grabación comercial

Sin estreno

1982 *Egloga*, op. 45

Oboe y piano

ca. 8'

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1983 (D, 38)

* *Cuarteto Da Capo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, C2-005, 1983. 33 1/3 rpm., estereofónico.

27 de enero de 1983. México. Leonora Saavedra: oboe, Lilia Vázquez: piano.

Escrita por encargo de la Academia de Artes.

Dedicada a Leonora Saavedra.

1983 *Paquiliztli*, op. 46

Ensayo para 7 percusionistas

ca. 5'25"

* México: Ed. Mexicanas de Música, 1984 (D, 42)

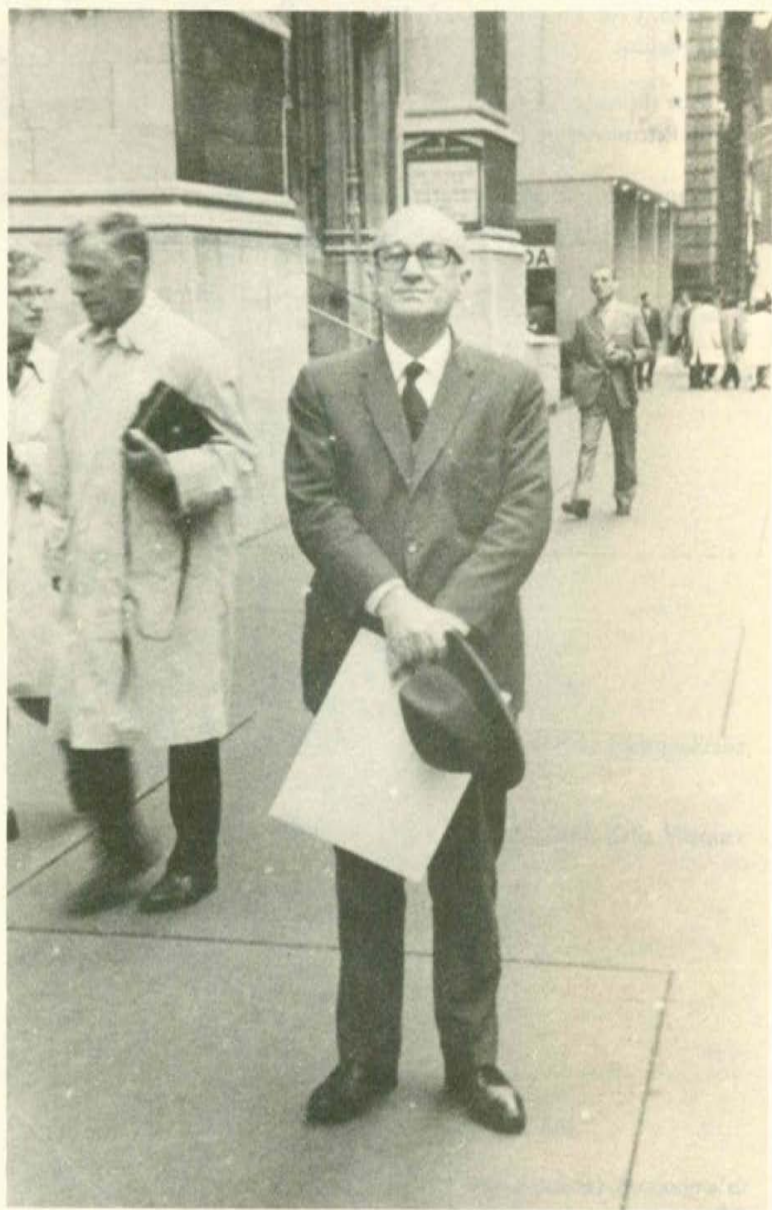
* Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México, Julio Viguera: director. *Música mexicana de percusiones. Chávez, Enríquez, Galindo, Halffter, Velázquez*. México: UNAM, MN-21,

1983. (Voz Viva de México, Música Nueva, 21). 33 1/3 rpm., estereofónico.

5 de diciembre de 1983. México, Museo Nacional de Arte. Orquesta de Percusiones de la UNAM, Julio Viguera: director.

Compuesta por encargo de la Academia de Artes.

Dedicada a Julio Viguera y la Orquesta de Percusiones de la UNAM.



Rodolfo Halffter en Nueva York, mayo 1970.

INDICE POR DOTACIÓN MUSICAL

MUSICA INSTRUMENTAL

INSTRUMENTOS SOLOS

ARPA

Tres piezas breves, Op. 13 (1944)

FLAUTA

Epinicio, Op. 42 (1979)

GUITARRA

Giga, Op. 3 (1930)

PIANO

Al sol puesto (1953)

Copla (1953)

Danza de Avila, Op. 9 (1936)

Dos sonatas de El Escorial, Op. 2 (1928)

Escolio, Op. 43 (1980)

Facetas, Op. 38 (1976)

Homenaje a Antonio Machado, Op. 13 (1944)

Homenaje a Arturo Rubinstein, Op. 36 (1973)

Invención a dos voces (1949)

Laberinto, Op. 34 (1972)

Muñeira das vellas (1938)

Naturaleza muerta con teclado (1922)

Nocturno, véase *Homenaje a Arturo Rubinstein*

Once bagatelas, Op. 19 (1949)

Para la tumba de Lenin, Op. 10 (1937)

Perpetuum mobile (1936)

Preludio y fuga, Op. 4 (1932)

Primera sonata, Op. 16 (1947)

Secuencia, Op. 39 (1977)

Segunda sonata, Op. 20 (1951)

- Tercera sonata*, Op. 30 (1967)
Tonada (1953)
Tres hojas de álbum, Op. 22 (1953)
Una vez y otra, con coda (1982)

VIOLIN

- Capricho*, Op. 40 (1978)

DUOS

DOS PIANOS

- Música para dos pianos*, Op. 29 (1965)

FLAUTA Y PIANO

- ...Huésped de las nieblas...*, Op. 44 (1981)

OBOE Y PIANO

- Egloga*, Op. 45 (1982)

VIOLIN Y PIANO

- Pastorale*, Op. 18 (1940)

VIOLONCHELO Y PIANO

- Sonata*, Op. 26 (1960)

CUARTETOS

CUERDAS

- Cuarteto para instrumentos de arco*, Op. 24 (1958)

- Ocho tientos*, Op. 35 (1973)

- Tres movimientos*, Op. 28 (1962)

CONJUNTOS DIVERSOS

- Divertimento*, para 9 instrumentos, Op. 7A (1935)

INSTRUMENTOS DE PERCUSION

- Paquiliztli*, Op. 46 (1983)

ORQUESTA DE CUERDAS

- Elegía, In memoriam Carlos Chávez*, Op. 41 (1978)

- Tres piezas para orquesta de cuerdas*, Op. 23 (1954)

ORQUESTA SINFONICA

- Diferencias*, Op. 33 (1970)
- Don lindo de Almería*, suite del ballet, Op. 7B (1935)
- Dos ambientes sonoros*, Op. 37 (1979)
- Impromptu*, Op. 6 (1932)
- La madrugada del panadero*, suite del ballet, Op. 12A (1940)
- Obertura festiva*, Op. 21 (1952)
- Tres sonatas de Soler* (1951)
- Tripartita*, Op. 25 (1959)
- Suite*, Op. 1 (1924/28)

PIANO Y ORQUESTA

- Obertura concertante*, Op. 5 (1932)

VIOLIN Y ORQUESTA

- Concierto para violín*, Op. 11 (1939-1940)

MUSICA VOCAL

VOZ Y PIANO

- Desterro*, Op. 31 (1967)
- Dos Sonetos*, Op. 15 (1946)
- Marinero en tierra*, Op. 27 (1925)

CORO A CAPELLA

- La nuez* (coro infantil a 3 voces), (1944)
- Tres epitafios*, Op. 17 (1947-1953)

CORO Y DIVERSOS INSTRUMENTOS

- Pregón para una pascua pobre*, Op. 32 (1968)

OBRAS ESCENICAS

BALLETS

- Don lindo de Almería*, Op. 7 (1935)
- Elena la traicionera*, Op. 14 (1945)
- La madrugada del panadero*, Op. 12 (1940)

OPERAS

- Clavileño*, Op. 8 (1934-1936)

INDICE ALFABETICO POR TITULOS

Al sol puesto, piano (1953)

Capricho, violín, op. 40 (1978)

Clavileño, ópera bufa, op. 8 (1934-36)

Concierto para violín, op. 11 (1939-40)

Copla, piano (1953)

Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24 (1958)

Danza de Avila, piano, op. 9 (1936)

Desterro, canto y piano, op. 31 (1967)

Diferencias, orquesta, op. 33 (1970)

Divertimento, para 9 instrumentos, op. 7a (1935)

Don Lindo de Almería, op. 7 (1935)

Don Lindo de Almería, suite del ballet, orquesta, op. 7b (1935)

Dos ambientes sonoros, orquesta, op. 37 (1979)

Dos sonatas de El Escorial, piano, op. 2 (1928)

Dos sonetos, canto y piano, op. 15 (1946)

Egloga, oboe y piano, op. 45 (1982)

Elegía, orquesta de cuerdas, op. 41 (1978)

Elena la traicionera, ballet, op. 14 (1945)

Epinicio, flauta, op. 42 (1979)

Escolio, piano, op. 43 (1980)

Facetas, piano, op. 38 (1976)

Giga, guitarra, op. 3 (1930)

Homenaje a Antonio Machado, piano, op. 13 (1944)

Homenaje a Arturo Rubinstein, piano, op. 36 (1973)

...Huésped de las nieblas..., flauta y piano, op. 44 (1981)

- Impromptu*, orquesta, op. 6 (1932)
Invencción a 2 voces, piano (1949)
Laberinto, piano, op. 34 (1972)
La madrugada del panadero, ballet, op. 12 (1940)
La madrugada del panadero, suite del ballet, op. 12a (1940)
Marinero en tierra, voz y piano, op. 27 (1925-60)
Muñeira das vellas, piano (1938)
Música para dos pianos, op. 29 (1965)
Naturaleza muerta con teclado, piano (1922)
Nocturno, véase *Homenaje a Arturo Rubinstein*
La nuez, coro infantil (1944)
Obertura concertante, piano y orquesta, op. 5 (1932)
Obertura festiva, orquesta, op. 21 (1935)
Ocho tientos, cuarteto de cuerdas, op. 35 (1973)
Once bagatelas, piano op. 19 (1949)
Paquiliztli, percusiones, op. 46 (1983)
Para la tumba de Lenin, piano, op. 10 (1937)
Pastorale, violín y piano, op. 18 (1940)
Perpetuum mobile, piano (1936)
Pregón para una pascua pobre, coro mixto y orquesta, op. 32 (1968)
Preludio y fuga, piano, op. 4 (1932)
Primera sonata, piano, op. 16 (1947)
Secuencia, piano, op. 39 (1977)
Segunda sonata, piano, op. 20 (1951)
Sonata, violonchelo y piano, op. 26 (1960)
Suite, orquesta, op. 1 (1924-1928)
Tercera sonata, piano, op. 30 (1967)
Tonada, piano (1953)
Tres epitafios, coro mixto a capella, op. 17 (1947-1953)
Tres hojas de álbum, piano, op. 22 (1953)
Tres movimientos, cuarteto de cuerdas, op. 28 (1962)
Tres piezas breves, arpa, op. 13a (1944)
Tres piezas para orquesta de cuerdas, op. 23 (1954)
Tres sonatas de fray Antonio Soler, orquesta (1951)
Tripartita, orquesta, op. 25 (1959)
Una vez y otra, con coda, piano (1982)

ESCRITOS DE RODOLFO HALFFTER

- "Concierto de música española. En Unión Radio" en *El Sol*, Madrid, 21 de enero de 1931.
- "Julián Bautista" en *Música*, Ed. Consejo Central de la Música, Barcelona, No. 1, enero de 1938, pp. 9 a 23.
- Cancionero Musical Popular Español*. Canciones amorosas, bucólicas, de ronda, pastoriles, infantiles, humorísticas, de marineros, de trilla, bailables, serranas, de Navidad, de columpio, de siega, de cuna y religiosas. México, París, Nueva York: Ed. Nuestro Pueblo, 1939. 74 pp.
- "La pianista Rosita Renart" en *El Universal Gráfico*, México, 22 de diciembre de 1945.
- "La Orquesta Sinfónica de Yucatán" en *El Universal Gráfico*, 5 de enero de 1946.
- "La Asociación Mexicana de Conciertos y el Ballet Ruso" en *El Universal Gráfico*, 19 de enero de 1946.
- "Las orquestas de los Estados y el Ballet Ruso" en *El Universal Gráfico*, 28 de enero de 1946.
- "Un libro sobre Manuel de Falla" en *El Universal Gráfico*, 16 de febrero de 1946.
- "La meta de la educación musical" en *El Universal Gráfico*, 23 de febrero de 1946.
- "La Orquesta Sinfónica de la Escuela Nocturna de Música" en *El Universal Gráfico*, 6 de abril de 1946.
- "La Asociación de Música de Cámara de México" en *El Universal Gráfico*, 20 de abril de 1946.
- "La Semana Musical" en *El Universal Gráfico*, 27 de abril de 1946.
- "Inauguración de la Temporada Sinfónica y en torno al 'Chavismo'", en *El Universal Gráfico*, 18 de mayo de 1946.
- "Los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México" en *El Universal Gráfico*, 8 de junio de 1946.
- "Concierto de obras de Paul Hindemith" en *El Universal Gráfico*, 17 de junio de 1946.

RODOLFO HALFFTER

COMPOSITOR

MIEMBRO DEL CONSEJO CENTRAL DE LA MUSICA
DE LA REPUBLICA ESPAÑOLA

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

Canciones amorosas, bucólicas, de ronda, pastoriles,
infantiles, humorísticas, de marineros, de trilla, bai-
lables, serranas, de Navidad, de columpio, de siega,
de cuna y religiosas.

EDITORIAL
NUESTRO PUEBLO
MEXICO — PARIS — NUEVA YORK
1 9 3 9

- "Música de cámara y música sinfónica" en *El Universal Gráfico*, 22 de junio de 1946.
- "El corrido nicaragüense" en *Nuestra Música*, México, Año 1, No. 3, julio de 1946. pp. 199-200.
- "El octavo concierto de la Orquesta Sinfónica de México" en *El Universal Gráfico*, 8 de julio de 1946.
- "Música de cámara y música sinfónica" en *El Universal Gráfico*, 15 de julio de 1946.
- "La música en Cuba" en *Nuestra Música*, México, Año 1, No. 4, septiembre de 1946, pp. 282 a 284.
- "El Cuarteto Contreras y el niño Urquiza" en *El Universal Gráfico*, 7 de octubre de 1946.
- "La Gira de la Orquesta Sinfónica de México" en *El Universal Gráfico*, 19 de octubre de 1946.
- "La Orquesta Sinfónica, símbolo del México nuevo" en *El Universal Gráfico*, 28 de octubre de 1946.
- "Una colección de música para orquesta" en *El Universal Gráfico*, 4 de noviembre de 1946.
- "Pepito Kahan y Rosita Renart" en *El Universal Gráfico*, 11 de noviembre de 1946.
- "Los conciertos del Conservatorio" en *El Universal Gráfico*, 25 de noviembre de 1946.
- "La Orquesta Sinfónica de Xalapa" en *El Universal Gráfico*, 9 de diciembre de 1946.
- "La última función de ópera del Conservatorio" en *El Universal Gráfico*, 16 de diciembre de 1946.
- "El maestro Rafael J. Tello" en *El Universal Gráfico*, 23 de diciembre de 1946.
- "Carlos Chávez organizador" en *El Universal Gráfico*, 10 de febrero de 1947.
- "La Orquesta Sinfónica de Pittsburgh" en *El Universal Gráfico*, 10 de febrero de 1947.
- "Los preludios para piano de Blas Galindo y la reaparición de Uninsky" en *El Universal Gráfico*, 17 de febrero de 1947.
- "En torno a los conciertos de Alejandro Uninsky" en *El Universal Gráfico*, 24 de febrero de 1947.
- "Miguel García Mora, pianista ejemplar" en *El Universal Gráfico*, 10 de marzo de 1947.
- "Concierto y concertistas" en *El Universal Gráfico*, 17 de marzo de 1947.
- "Comentarios y noticias" en *El Universal Gráfico*, 7 de abril de 1947.

- "3 canciones de Galindo, los Conciertos de los Lunes y otros asuntos" en *El Universal Gráfico*, 21 de abril de 1947.
- "La semana musical", columna semanal, en *El Universal Gráfico*, del 5 de mayo de 1947 al 16 de febrero de 1948.
- "La vida musical", columna semanal, en *El Universal Gráfico*, del 1o. de marzo de 1948 al 3 de abril de 1951.
- "Un libro del maestro Ponce" en *Nuestra Música*, México, Año III, No. 13, enero de 1949, pp. 32 a 34.
- "La Décima en México" en *Nuestra Música*, México, Año III, No. 13, enero de 1949, pp. 35-36.
- "Apuntes autobiográficos" en *Audiomúsica*, México, Año I, Nos. 19, 21 y 22 (15 de julio, 15 de agosto y 1o. de septiembre de 1960).
- "Crónica del trasladado. (Discurso de ingreso a la Academia de Artes)" en *Pauta*, "*Cuadernos de teoría y crítica musical*", México Vol. I, No. 1, enero-marzo de 1982, pp. 5 a 15.

BIBLIOHEMEROGRAFIA SOBRE RODOLFO HALFFTER

- 1922 Salazar, Adolfo. "Concierto del pianista húngaro Fernando Ember", en *El Sol*, Madrid, 29 de marzo.
- 1923 Salazar, Adolfo. "Carta de Madrid", en *The Chesterian*, Londres, enero.
- 1926 "[*Marinero en tierra*, de Rafael Alberti]", en *El Sol*, Madrid, 29 de abril.
- 1928 Salazar y Chapela, Esteban. "[Sobre Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga]", en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1o. de septiembre.
- 1930 "Música impresa. Halffter, R. *Dos sonatas de El Escorial*. Pittaluga, G. *La romería de los cornudos*. Unión Musicales Franco-Españole. París", en *El Sol*, Madrid, 27 de junio.
- Brezo, Juan del. "Edición musical. *Dos sonatas de El Escorial*. Edición de la Unión Musical Franco Española", en *La Voz*, Madrid, 3 de julio.
- Salazar y Chapela, Esteban. "Teatro y Música. Dos músicos", en *Cosmópolis*, Madrid, 30 de julio.
- Bal y Gay, Jesús. "*Dos sonatas de El Escorial*", en *El Pueblo Gallego*, Vigo, 31 de julio.
- Ximénez de Sandoval, F. ["*Dos sonatas de El Escorial*"], en *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de agosto.
- Gómez, Julio. "Ember", en *El Liberal*, Madrid, 22 de octubre.
- Salazar, Adolfo. "Concierto de Fernando Ember", en *El Sol*, Madrid, 22 de octubre.
- Brezo, Juan del. "Concierto de la Orquesta Clásica", en *La Voz*, Madrid, 7 de noviembre.
- Turina, Joaquín. "[Concierto de la Orquesta Clásica]", en *El Debate*, Madrid, 7 de noviembre.
- Salazar, Adolfo. "Orquesta Clásica. R. Halffter-M. Rodrigo", en *El Sol*, Madrid, 7 de noviembre.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter y Gustavo Pittaluga", en *El*

- Sol*, Madrid, 18 de noviembre.
Gómez de la Serna, Ramón. "Los ocho en pie y en fila", en *El Sol*, 7 de diciembre.
- 1931 Samper, Baltazar. "[Concierto de la Orquesta Clásica]", en *La Publicidad*, Barcelona, 14 de febrero.
Ackermann, Ida. "M. Joaquín Nin Culmell", en *Le Courier Musical*, París, 10. de marzo.
Roldán, Amadeo. "[Concierto de Nin Culmell]", en *Diario de la Marina*, La Habana, 13 de junio.
Brezo, Juan del. "Concierto de R. Sáinz de la Maza", en *La Voz*, Madrid, 19 de noviembre.
- 1932 "Sociedad Sevillana de Conciertos. Orquesta Bética de Cámara", en *El Liberal*, Sevilla, 4 de junio.
- 1933 Brezo, Juan del. "Concierto de la Orquesta Sinfónica. *Gbacona* de Bach-Hubay; *Obertura concertante* de Rodolfo Halffter", en *La Voz*, Madrid, 26 de enero.
- 1934 Diego, Gerardo. "Crónica Musical. *La travesía molinera*, de Rodolfo Halffter", en *La Libertad*, Madrid, 28 de octubre.
- 1936 Góngora y Argote, Francisco de. "[XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea]", en *La Noche*, Barcelona, 24 de abril.
Jacopetti. "Orquesta Filarmónica de Madrid: Glazounoff: Rodolfo Halffter", en *Abora*, Madrid, 3 de mayo.
Salazar, Adolfo. "Los conciertos. Orquesta Filarmónica. Rodolfo Halffter", en *El Sol*, Madrid, 3 de mayo.
Salazar, Adolfo. "[XIV Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea]", en *El Sol*, Madrid, 9 de mayo.
- 1937 "Ediciones Musicales. Halffter, Rodolfo: *Para la tumba de Lenin* (Variaciones elegíacas para piano)", en *Frente Rojo*, Barcelona, 23 de noviembre.
Bourdin, Pierre. "La musique. (Euvres espagnoles)", en *L'Humanité*, París, 25 de noviembre.
- 1938 Mayer, Otto. "[Sobre *Alerta*, himno juvenil y *Para la tumba de Lenin*]", en *Hora de España*, Madrid, enero.
Mayer, Otto. "[Sobre la *Obertura concertante*]", en *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de mayo.
Bonnat, Ives. "Les Chants de Guerre de L'Espagne Republicaine", en *Le Soir*, París, 20 de diciembre.
- 1939 Mayer-Serra, Otto. "En torno a la nueva música española", en *El Nacional*, México, 9 de agosto.

- 1940 Bal y Gay, Jesús. "Un ballet creado en México", en *El Universal*, 14 de enero.
- "[Cancionero musical popular español, de Rodolfo Halffter]", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México: UNAM, febrero.
- "[Cancionero musical popular español]", en *Entre Nosotros*, Boletín de la Sociedad Nacional Hispánica, Duke University, febrero.
- María y Campos, Armando de. "*Don Lindo de Almería*, Ballet de Rodolfo Halffter, José Bergamín y Anna Sokoloff, con decorado y trajes de Antonio Ruiz, se estrena en México con bailarinas mexicanas y constituye un soberbio triunfo escénico", en *Hoy*, México, febrero.
- "*Don Lindo de Almería*", en *España Peregrina*, México, no. 1, febrero.
- R[ejano], J[uan]. "*Don Lindo de Almería* en el cielo de México", en *Romance*, México, 1o. de febrero.
- Baqueiro Foster, G. "Por el mundo de la música", en *Excelsior*, México, 25 de marzo.
- "Ballets mexicanos y españoles", en *Romance*, México, 1o. de abril.
- "Mexican Orchestra", en *The New York Times*, New York, 30 june.
- Bal y Gay, Jesús. "Villa-Lobos, R. Halffter y Prokofief", en *El Universal*, México, 18 de julio.
- Bal y Gay, Jesús. "El quinto programa de la OSM", en *El Universal*, 21 de julio.
- Lord, David. "Spanish music comes to the New World", en *The Musician*, august.
- Basurto, Luis G. "El ballet de *La Paloma Azul*", en *Excelsior*, México, 22 de septiembre.
- Hurtado González, Nabor. "*La Paloma Azul*", en *El Nacional*, México, 23 de septiembre.
- Muñoz, Mauricio. "Nuestro primer cuerpo de ballet. La Danza Moderna", en *El Universal*, México, 16 de octubre.
- Dalton, Vane C. "The dance holds the stage. *La Paloma Azul*", en *Mexican Life*, november.
- 1942 Pastor, L. "Una película sublime (*Jesús de Nazareth*)", en *Jueves de Excelsior*, México, 26 de marzo.
- Bal y Gay, Jesús. "De Schostakovich a Halffter", en *El Universal*, México, 25 de junio.
- Bergamín, José. "La lluvia en los cristales. Musaraña de la música. (Releyendo a Goethe y oyendo un concierto para violín y orquesta de Rodolfo Halffter)". [Julio]. [Sin datos de edición].
- Dalton, Vane C. "Music in the foreground", en *Mexican Life*, july.
- 1943 Chase, Gilbert. *La música de España*. Buenos Aires: Hachette.

- 1945 Slonimsky, Nicolás. *Music of Latin America*, New York: Thomas Y. Crowell.
- 1946 Bal y Gay, Jesús. "Rodolfo Halffter", en *Nuestra Música*, México, año 1 no. 3, julio.
Salas Viu, Vicente. "Machado en Halffter"; en *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, noviembre.
- 1947 Mayer-Serra, Otto. *Música y músicos de Latinoamérica*, México: Atlante.
Perucho, Arturo. "Ballet moderno en México. (Datos para la historia)", en *Nuestra Música*, México, año II, no. 8, octubre.
- 1949 Critilo. "Dos obras instrumentales: *Fátima*, de Luis Sandi y *Pastorale*, de Rodolfo Halffter", en *Nuestra Música*, México, año IV, no. 15, julio.
- 1951 [Greet] Field, Michael. "*Las once bagatelas* de Rodolfo Halffter", en *Nuestra Música*, México, año VI, no. 21, 1o. trimestre.
Junius. "Nicanor Zabaleta", en *Excelsior*, México, 27 de octubre.
- 1952 Greet Field, Michael. "*La segunda sonata* para piano, de Rodolfo Halffter", en *Nuestra Música*, México, año VII, nos. 27 y 28, 3o. y 4o. trimestres.
Stevenson, Robert. *Music in Mexico. A historical Survey*. New York: Thomas Y. Crowell.
- 1953 Greet Field, Michael. "Rodolfo Halffter and the spanish tradition", en *The Chesterian*, London, vol. 175, july.
"Rodolfo Halffter (biografía)" en *The Chesterian*, London, vol. 175, july.
Salazar, Adolfo. *La música de España. La música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- 1955 Greet Field, Michael. "Músico español del Nuevo Mundo", en *Américas*, Washington, Unión Panamericana, 1955.
Achuri, Pepe. "El 'extraordinario' de la Orquesta Municipal", en *Bierro*, Bilbao, 7 de marzo.
"Concierto extraordinario de la Orquesta Municipal con el concurso del violinista Luis Antón. Dirigido por el maestro José Y. Limantour", en *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 8 de marzo.
"Luis Antón y la Municipal", en *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 8 de marzo.
"Nuevo presidente de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, electo", en *Novedades*, México, 20 de abril.
"A Rodolfo Halffter le es editada a todo honor, su notable *Segunda sonata* para piano", en *Claridades*, 3 de julio.



Doña Emilia, Rodolfo Halffter y Ruy Halffter. Florence Alabama, E.U., 1986.

Anzaldúa, J. M. "Atisbos musicales", en *Atisbos*, México, agosto.
Díez de Urdanivia, Fernando (hijo). "Halffter dodecafonista", en *Excelsior*, México, 14 de agosto.

"Twelve-note music in Mexico", en *The Times*, London, 22 august.
Sigüenza, Juan de. "Apostillas musicales", en *Novedades*, México, 28 de agosto.

Greet Field, Michael. "Rodolfo Halffter, two world composer", en *Américas*, Washington, Unión Panamericana, october.

Sigüenza, Juan de. "Sexto concierto de la serie otoñal", en *Novedades*, México, 18 de octubre.

Baqueiro Foster, Gerónimo. "*La madrugada del panadero*, suite de ballet de Halffter", en *El Nacional*, México, 23 de octubre.

1956 "Rodolfo Halffter (biografía y catálogo de obras)", en *Compositores de América*, Washington, Unión Panamericana, Vol. 2.

"Rodolfo Halffter. Semblanza", en *Zócalo*, México.

Orrego Salas, Juan. "Tercer concierto de la Orquesta Sinfónica", [s. n.] Santiago de Chile.

- Garrido, Pablo. "Tercer concierto sinfónico", [s. n.] Santiago de Chile. "La Paloma Azul. Historia de la danza en México", en *Bellas Artes*, México, Vol. 1, enero.
- "Cuatro piezas modernas", en *Tiempo*, México, No. 746, 20 de agosto.
- "Concierto de gran altura, el último de la Sinfónica", en *El Occidental*, Guadalajara, México, 2 de diciembre.
- 1957 Palomino, Pablo. "La música en México", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, No. 419, 31 de marzo.
- Sachs, Hans. "Se han consagrado en calidad los Conciertos de Bellas Artes", en *El Universal*, México, abril.
- Anzaldúa, J. M. "Atisbos musicales", en *Atisbos*, México, 23 de abril.
- Saxe, Serge. "Chamber music in Mexico", en *The News*, [México], 7 de abril.
- Poore, Charles. "New music in Mexico", en *The Christian Science*, [s. 1.], 11 de mayo.
- Saxe, Serge. "Fine mexican music on discs", en *The News*, Mexico, 25 august.
- "Limantour graba con la Orquesta Sinfónica Nacional", en *Boletín XELA*, México, 9 de septiembre.
- Moldenhauer, Hans. "Music in Europe", en *Music of the west*, Los Angeles, Cal., october.
- Mayer-Serra, Otto. "Música mexicana de concierto", en *33 1/3 Audio y Música*, México, diciembre.
- Rodríguez, M. "Nuevo disco de música mexicana", en *Boletín XELA*, México, diciembre.
- 1958 Río Remus, Gabriel de. "Halffter, *Sonata*, op. 16. Bernal Jiménez, *Cuarteto Virreinal*. Sandi, *Las Troyanas* (Disco Compas CMMC 1)", en *Carnet Musical*, México, enero.
- Pulido, Esperanza. "Una grabación de Limantour con la Sinfónica Nacional", en *Novedades*, México, 2 de enero.
- "Disco con un cuento y una suite", en *Tiempo*, México, 6 de enero.
- "Nuevos discos. Prokofieff, *Pedro y el lobo*. Cuento sinfónico para niños. Narrador, Guillermo Portillo Acosta. Halffter, *La madrugada del panadero*, suite del ballet. José Yves Limantour y la Orquesta Sinfónica Nacional 1-12 Musart", en *El Universal*, México, 16 de marzo.
- Tapia, Gloria. "Rodolfo Halffter a Estados Unidos", en *La Nación*, México, 13 de abril.
- Haskins, John. "5 world premieres given at Festival", en *The Washington Post*, 21 april.

- "México en Michigan", en *Gaceta de la Universidad*, México, 5 de mayo.
- Anzaldúa, J. M. "Atisbos musicales", en *Atisbos*, México, 29 de julio.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Opera, Conciertos, Ballet", en *El Nacional*, México, 29 de julio.
- Pulido, Esperanza. "Dos cuartetos mexicanos y una innovación, el Cuarteto de Halffter", en *Novedades*, México, 29 de julio.
- Junius. "Cuarteto de Bellas Artes", en *Excelsior*, México, 30 de julio.
- "Cuarteto de Bellas Artes", en *El Nacional*, México, 3 de agosto.
- Flores-Sánchez, Horacio. "[El Cuarteto de Bellas Artes]", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 3 de agosto.
- "Otro estreno de Halffter", en *Tiempo*, México, 4 de agosto.
- "Acedó interpretó un concierto de Rodolfo Halffter", en *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de agosto.
- "La Sinfónica Nacional en el T. Colón", en *La Nación*, Buenos Aires, 6 de agosto.
- "Se estrenó en Buenos Aires el Concierto para violín y orquesta de Rodolfo Halffter", en *Boletín XELA*, México, septiembre.
- Tapia Mendoza, Gloria. "Manuel Elías, un virtuoso del piano", en *La Nación*, México, 21 de septiembre.
- Sopeña, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Ed. Rialp (Biblioteca del pensamiento actual).
- 1959 Franco, Enrique. "*Las tres piezas para orquesta de cuerda* de Rodolfo Halffter", en *Arriba*, Madrid, 16 de enero y en *Boletín XELA*, México, 16 de febrero.
- Franco, Enrique. "Estreno de *Tres piezas para orquesta de cuerda* de Rodolfo Halffter en 'Los íntimos de la música,'" en *Arriba*, Madrid, 18 de enero.
- "Recital de Henryk Szeryng. (Disco Musart MCD-3010)", en *Carnet Musical*, México, febrero.
- "[*Tres piezas para orquesta de cuerda*, de Rodolfo Halffter]", en *Boletín XELA*, México, 16 de febrero.
- "Symphony's concert monday night to premiere new mexican ballet", en *The Sunday Enterprise*, Beaumont, Texas, 8 march.
- Vizcaino, Rafael. "Rodolfo Halffter: jefe de Conciertos del INBA", en *La Nación*, México, 15 de marzo.
- Fernández de Castro, Luis. "Nuevo funcionario del INBA", en *Ultimas Noticias*, México, 17 de marzo.
- "Una entrevista con Rodolfo Halffter", en *Ultimas Noticias*, México, 13 de mayo.



Emilia Salas y Gonzalo Halffter en Taxco, Gro., 1940.

- "Halffter ganó el concurso musical", en *Excelsior*, México, 7 de agosto.
- "Halffter obtuvo un 1er. premio", en *El Popular*, México, 7 de agosto.
- "Premios en un concurso musical", en *La Prensa*, México, 7 de agosto.
- "Rodolfo Halffter cosechó éxito", en *Cine Mundial*, México, 7 de agosto.
- "Concurso de composición de sinfonías", en *Excelsior*, México, 22 de agosto.
- Rodríguez, M. "Obras Premiadas", en *Boletín XELA*, México, 24 de agosto.
- Alcaraz, José Antonio. "Festival de Música Mexicana", en *Istmo*, México, septiembre, octubre.
- Pulido, Esperanza. "Con Rodolfo Halffter", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 11 de Octubre.
- 1960 Pulido, Esperanza. "El Festival Panamericano de Música", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 19 de junio.
- Moreno, Igor. "Mundo Musical", en *El Nacional*, México, julio.
- "Obsequio del maestro Halffter a la Biblioteca Benjamín Franklin", en *Ecos*, México, julio.
- "La semana de Antoniorrobles", México, julio.
- "Epitafios de Halffter", en *Audiomúsica*, México, 15 de julio.
- "Homenaje al compositor Rodolfo Halffter", en *El Universal*, México, 17 de julio.
- Pulido, Esperanza. "Festival Panamericano de Música", en *Novedades*, México, 19 de julio.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Opera, Conciertos, Ballet", en *El Nacional*, México, 21 de julio.
- Pulido, Esperanza. "El compositor Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 22 de julio.
- Junius. "Rodolfo Halffter", en *Excelsior*, México, 23 de julio.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Opera, Conciertos, Ballet", en *El Nacional*, México, 28 de julio.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *Tiempo*, México, 1o. de agosto.
- Mayer-Serra, Otto. "Luminosidad mediterránea", en *Audiomúsica*, México, 1o. de agosto.
- Pulido, Esperanza. "Festival Panamericano", en *Audiomúsica*, México, 1o. de agosto.
- "Festival de Música Panamericana", en *Hoy*, México, 6 de agosto.
- "Premios 1960 de los Cronistas de Música", en *Boletín de XELA*, México, 12 de diciembre.
- 1961 Pulido, Esperanza. "Diplomas de la Unión de Cronistas de Teatro y Música", en *Novedades*, México, 4 de marzo.

- Junius. "Concierto Albéniz", en *Excelsior*, México, 6 de marzo.
 "3 obras de compositores mexicanos serán estrenadas en Washington", en *Excelsior*, México, 28 de marzo.
- Junius. "Coro de Madrigalistas", en *Excelsior*, México, 9 de abril.
- Pulido, Esperanza. "Coro de Madrigalistas", en *Novedades*, México, 9 de abril.
- "Por primera vez en México", en *Boletín XELA*, México, 5 de junio.
- "Música Contemporánea. Festival en Bellas Artes", en *Audiomúsica*, México, Año II, No. 42, 1o. de julio.
- Junius. "Cuarto concierto de música contemporánea", en *Excelsior*, México, 13 de julio.
- "Brillante recital de Irma González acompañada de Salvador Ochoa", en *Hoy*, México, 15 de julio.
- Pulido, Esperanza. "De música y músicos", en *Novedades*, México, 19 de septiembre.
- Gante, Eugenio. "Calaveras", en *Carnet musical*, México, noviembre.
- Pulido, Esperanza. "Homenaje a los Halffter en la Casa del Lago", en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, no. 661, México, 13 de noviembre.
- 1962 Ericson, Raymond. "Louisville makes fifty", en *The New York Times*, 25 march.
- Tarragó, Angélica. "Rodolfo Halffter: no soy adivino", en *Ovaciones*, México, 1o. de abril.
- K[ahan], S[alomón]. "Van Cliburn, en camino hacia gran arte", en *Diario de la Tarde*, México, 28 de abril.
- Tapia, Carmen G. de. "Van Cliburn, en Bellas Artes", en *El Universal Gráfico*, México, 4 de mayo.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Opera, Conciertos, Ballet", en *El Nacional*, México, 5 de mayo.
- Tapia Colman, Simón. "Obras que perduran", en *El Universal*, México, 6 de mayo.
- "Clausura de curso de la Orquesta Clásica", en *Las Provincias*, Valencia, 9 de junio.
- "El concierto de la Orquesta Clásica", en *Jornada*, Valencia, 9 de junio.
- "Orquesta Clásica", en *Levante*, Valencia, 9 de junio.
- K[ahan], S[alomón]. "La música de Halffter destacó en el festival", en *Diario de la Tarde*, México, 11 de agosto.
- Junius. "Música Mexicana de Cámara", en *Excelsior*, México, 12 de agosto.

- Lazeta, Julio. "II Festival de Música Mexicana", en *La Prensa*, México, 13 de agosto.
- "Música", en *Tiempo*, México, 20 de agosto.
- "[2o. Festival de Música Mexicana]", en *El Nacional*, México, 2 de septiembre.
- "[2o. Festival de Música Mexicana]", en *Boletín de XELA*, México, 10 de septiembre.
- K[ahan], S[alomón]. "Se tocó música substancial en la Ciudad Universitaria", en *Diario de la Tarde*, México, 11 de septiembre.
- "[Tercer concierto en Ciudad Universitaria]", en *Boletín de XELA*, México, 8 de octubre.
- "Bello concierto en el Festival de la Amistad México-Checa", en *El Día*, México, 1o. de diciembre.
- K[ahan], S[alomón]. "Deleite de música moderna en el Fábregas", en *Diario de la Tarde*, México, 1o. de diciembre.
- Sach, Hans. "[Festival de la Amistad México-Checa]", en *El Universal*, México, 3 de diciembre.
- 1963 K[ahan], S[alomón]. "Consonante o disonante, Halffter siempre interesa", en *Diario de la Tarde*, México, 7 de marzo.
- Araiz, Andrés. "Concierto de la Orquesta de Cámara de la Sinfónica", en *Marca*, México, 10 de marzo.
- "De Vivaldi a Lavagnino", en *Tiempo*, México, 11 de marzo.
- Franco, Enrique. "Recital de Tordesillas en el Teatro Marquina", en *Arriba*, Madrid, 13 de marzo.
- Sopeña, Federico. "Congreso Internacional de Juventudes Musicales", en *ABC*, Madrid, 19 de abril.
- Pulido, Esperanza. "Conciertos de Difusión Cultural de la UNAM", en *Novedades*, México, 3 de mayo.
- Fernández-Cid, Antonio. "Los Halffter, en la música española. Homenaje a Ernesto, Gran Cruz de Alfonso X el Sabio", en *Informaciones*, Madrid, 18 de mayo.
- Sopeña, Federico. "Homenaje a Halffter en el Ministerio de Información", en *ABC*, Madrid, 19 de mayo.
- Franco, Enrique. "Concierto-homenaje a Ernesto Halffter. Primeras audiciones madrileñas de obras de Rodolfo y Cristóbal Halffter", en *Arriba*, Madrid, 21 de mayo.
- "Homenaje en Madrid a Rodolfo, Ernesto y Cristóbal Halffter", en *ABC*, Madrid, 30 de mayo.
- Martínez Galnares, Francisco. "Actividades Musicales", en *Carnet Musical*, México, junio.

- Pulido, Esperanza. "Cursos de Verano en el Conservatorio", en *Novedades*, México, 16 de junio.
- "La dinastía de los Halffter", en *Audiomúsica*, Año IV, No. 89. 15 de junio.
- Pulido, Esperanza. "Con Rodolfo Halffter", en *Carnet Musical*, México, julio.
- Sachs, Hans. "Los Halffter", en *El Universal*, México, 12 de julio.
- K[ahan], S[alomón]. "La clausura del Festival fue también su clímax", en *Diario de la tarde*, México, 3 de agosto.
- Fraga, Rafael. "Brillante final de Festival", en *El Universal*, México, 4 de agosto.
- Lazeta, Julio. "Brillante final del Festival", en *La Prensa*, México, 4 de agosto.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Opera, Conciertos, Ballet", en *El Nacional*, México, 4 de agosto.
- Tapia, Carmen G. de. "El teatro en acción", en *El Universal Gráfico*, México, 7 de agosto.
- "Festival Panamericano", en *Tiempo*, México, Vol. XLIII, No. 1110, 12 de agosto.
- Pablo, Luis de. "En torno a un hecho", en *Aulas*, Madrid, diciembre.
- Reyes, Victor. "Interesante concierto de música moderna", en *Ultimas Noticias*, México, 4 de diciembre.
- "Halffter y su Suite", en *Tiempo*, México, Vol. XLIV, No. 1127, 9 de diciembre.
- Fernández-Cid, Antonio. *Lieder y canciones de España*. Madrid: Ed. Nacional.
- 1964 Kahan, Salomón. *Fascinación de la música*, México: Independencia.
- "[Rodolfo Halffter. Música para cine]", en *México en la Cultura*, No. 16, 19 de enero.
- Caruso, Lino. "Musiche moderne eseguite dal pianista Kahan", en *Corriere di Sicilia*, Catalina, 29 gennaio.
- Baqueiro Foster, Gerónimo. "Opera, Conciertos, Ballet", en *El Nacional*, junio.
- Franco, Enrique. "Música española en el 'II Festival Internacional' de México", en *Arriba*, Madrid, 9 de agosto.
- Martínez Galnares, Francisco. "Actividades musicales", en *Carnet Musical*, México, septiembre.
- Estensoro, Mario. "Recital de Barajas", en *El Diario*, La Paz, Bolivia, 17 de septiembre.
- Araiz, Andrés. "Se celebró en México el II Festival de Música Contem-

- poránea", en *Revista del Conservatorio*, Año II, No. 8, octubre.
- Araiz, Andrés. "Maestros españoles en el Festival de Música Contemporánea", en *Ritmo*, Madrid, octubre.
- San Martín, Hebrero. "Rodolfo Halffter, en Madrid", en *Madrid*, 12 de octubre.
- Espinos Orlando, J. "Primer concierto de la orquesta de cuerda del Aula de Música", en *Madrid*, 13 de octubre.
- Sopeña, Francisco. "Una nueva orquesta en 'Aula de Música'", en *ABC*, Madrid, 13 de octubre.
- Franco, Enrique. "Inauguración de la 'Exposición Falla' y concierto de la Orquesta Nacional, dirigida por Guillermo Espinosa", en *Arriba*, Madrid, 16 de octubre.
- Sopeña, Federico. "Primer concierto sinfónico del Festival América-España", en *ABC*, Madrid, 16 de octubre.
- Espinos Orlando, J. "Concierto inaugural, con estrenos de Villalobos, Vega, Sommers y Rodolfo Halffter. Festival de España y América", en *Madrid*, 19 de octubre.
- "La música joven española, a la vanguardia de la europea, afirma Rodolfo Halffter", en *Boletín Informativo del Primer Festival de Música de América y España*, Madrid, 19 de octubre.
- Ximénez de Sandoval, Felipe. "Rodolfo Halffter, peregrino de su patria", en *Arriba*, Madrid, 27 de octubre.
- 1966 "Única editorial de música de concierto en México. 20 años de esfuerzo continuo", en *Audiomúsica*, México, Año VII, No. 155, 1o. de marzo.
- Fernández de Castro, Luis. "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *Excelsior*, México, 15 de marzo.
- Pulido, Esperanza. "Homenaje a Halffter, en la SACM", en *Novedades*, México, 17 de marzo.
- Solana, Rafael. "Rodolfo Halffter", en *El Día*, México, 17 de marzo.
- Fernández de Castro, Luis. "Cuatro obras de Rodolfo Halffter", en *Últimas Noticias*, México, 18 de marzo.
- "Homenaje a Halffter", en *El Heraldo*, México, 19 de marzo.
- Junius. "Rodolfo Halffter", en *Excelsior*, México, 19 de marzo.
- Sach, Hans. "Homenaje a Halffter", en *El Universal*, México, 19 de marzo.
- Kahan, Elisa. "Bello homenaje a Rodolfo Halffter", en *México en la Cultura*, 27 de marzo.
- 1967 "Un disco de Rodolfo Halffter", en *Revista SP*, Madrid, 10 de marzo.
- "La Temporada de los Conciertos de Bellas Artes", en *Bellas Artes*, México, No. 6, marzo-abril.

- Iglesias, Antonio. "Halffter y Narcis Bonet, en el Ateneo", en *Informaciones*, Madrid, 23 de octubre.
- Franco, Enrique. "[II Festival de Música de América y España]", en *Arriba*, Madrid, 24 de octubre.
- "Madrid. Segunda edición, corregida y aumentada", en *Revista SP*, Madrid, 5 de noviembre.
- "Semanas culturales mexicanas en Praga", en *Audiomúsica*, México, Año IX, No. 197, 1o. de diciembre.
- 1968 Frisch Guajardo, Uwe. "Rodolfo Halffter y la evolución de la música en México", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, No. 300, 24 de marzo.
- Lerdo de Tejada, Fernando. "Rodolfo Halffter, estrena en Cuenca", en *Diario SP*, Madrid, 12 de abril.
- Fernández-Cid, Antonio. "Estreno mundial del *Pregón para una pascua pobre*, encargo de la VII Semana de Cuenca", en *ABC*, Madrid, 16 de abril.
- Franco, Enrique. "Estrenos de Luis de Pablo, Frank Martín, Soenbach y Rodolfo Halffter, en la Semana de Música Religiosa de Cuenca", en *Arriba*, Madrid, 16 de abril.
- Iglesias, Antonio. "VII Semana de Música Religiosa en Cuenca. Estreno mundial de la obra-encargo de Rodolfo Halffter", en *Informaciones*, Madrid, 18 de abril.
- Fernández-Cid, Antonio. "Concierto de homenaje a Rodolfo Halffter", en *ABC*, Madrid, 26 de abril.
- Marco, Tomás. "El español mexicano", en *Revista SP*, Madrid, 28 de abril de 1968, y en *Rodolfo Halffter: Pregón para una pascua pobre*. Cuenca España: Ed. del Instituto de Música Religiosa, 1969.
- Franco, Enrique. "Rodolfo Halffter de España y América", en *Arriba*, Madrid, 28 de abril de 1968, en *El Heraldo de México*, 16 de junio de 1968, y en *Rodolfo Halffter: Pregón para una pascua pobre*. Cuenca España: Ed. del Instituto de Música Religiosa, 1969.
- Iglesias, Antonio. "Rodolfo Halffter en el Instituto de Cultura Hispánica", en *Informaciones*, Madrid, 30 de abril.
- Lerdo de Tejada, Fernando. "VII Semana de Música Religiosa en Cuenca", en *Ritmo*, Madrid, mayo.
- Sopeña, Federico. "Un maestro: Rodolfo Halffter", en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 31 de mayo de 1968, y en *Rodolfo Halffter: Pregón para una pascua pobre*. Cuenca España: Ed. del Instituto de Música Religiosa, 1969.
- Negrete, David. "Música de Rodolfo Halffter en el Festival de Cuenca", en *El Heraldo de México*, 16 de junio.



Rodolfo Halffter, 1985. Foto de Gabriel Figueroa Flores.

Florestán. "Doble distinción a Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 29 de diciembre.

1969 "Halffter honored", en *The News*, México, 2 de enero.

Franco, Enrique. "Españoles fuera de España: Rodolfo Halffter, doble homenaje", en *Arriba*, Madrid, 8 de enero.

Iglesias, Antonio. "Rodolfo Halffter y Enrique Iniesta", en *Informaciones*, Madrid, 9 de enero.

Frisch, Uwe. "Un 'imposible' realizado: la *Tercera Sonata* para piano, de Rodolfo Halffter", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, México, 22 de junio.

Castrillón, María Teresa. "Conferencias de Carlos Chávez", en *Novedades*, México, 17 de agosto.

Castrillón, María Teresa. "Halffter en la Academia de Artes", en *Boletín SACM*, México, época III, Tomo I, Año 1, No. 3, agosto-septiembre.

- "Rodolfo Halffter ingresó a la Academia de Artes, ayer", en *El Sol de México*, 8 de octubre.
- "Rodolfo Halffter ingresó como miembro vitalicio en la Academia Mexicana de Artes", en *Excélsior*, México, 8 de octubre.
- "Elogia el maestro Halffter a los compositores jóvenes", en *El Universal*, México, 9 de octubre.
- "Distinción al músico y autor Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 10 de octubre.
- Castrillón, María Teresa. "Ceremonia en honor de Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 11 de octubre.
- Carvalho, C. "Rodolfo Halffter en la Academia de Artes", en *El Nacional*, México, 20 de octubre.
- "Rodolfo Halffter, en la Academia de Artes", en *Siempre!*, México, No. 852, 22 de octubre.
- "Un español en México", en *Revista SP*, Madrid, 2 de noviembre.
- Araiz, Andrés. "El maestro Rodolfo Halffter en la Academia de Artes de México", en *Heterofonía*, México, CNM, Año II, No. 9, noviembre.
- Cervera, Juan. "Entre España y México. Con el maestro Rodolfo Halffter", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento dominical de *El Nacional*, México, VI época, No. 45, 7 de diciembre.
- 1970 Marco, Tomás. *La música española en el siglo XX*, Madrid: Publicaciones Españolas.
- Ruiz de Baqueiro, Eloísa. "Concierto de la Academia de Artes", en *El Nacional*, México, 17 de septiembre.
- "La Academia de Artes dio un concierto sinfónico", en *Novedades*, México, 20 de septiembre.
- Garrido, Juan S. "Chávez, Halffter y Galindo", en *Siempre!*, México, 30 de septiembre.
- Iglesias, Antonio. "III Festival de Música de América y España. Obras de los tres Halffter clausuran el Festival", en *Informaciones*, Madrid, 13 de octubre.
- Marco, Tomás. "III Festival de Música de América y España. Clausura del Festival con obras de los tres Halffter", en *Revista SP*, Madrid, 13 de octubre.
- Franco, José María. "Clausura del III Festival de Música de América y España", en *Ya*, Madrid, 15 de octubre.
- Hontañón, Leopoldo. "[III Festival de Música de América y España]", en *ABC*, Madrid, 15 de octubre.
- "Homenaje a Halffter en el INBA", en *Excélsior*, México, 9 de noviembre.

- "El concierto de Halffter", en *Novedades*, México, 11 de noviembre.
- "Hoy será el homenaje para Rodolfo Halffter", en *El Universal*, México, 11 de noviembre.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *El Sol de México*, 14 de noviembre.
- Alba, María Antonieta de. "Homenaje al compositor Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 14 de noviembre.
- Castrillón, María Teresa. "Homenaje al maestro Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 15 de noviembre.
- Tapia, Carmen G. "Homenaje al maestro Halffter", en *El Universal Gráfico*, México, 18 de noviembre.
- Silveira, Isabel da. "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *El Nacional*, México, 22 de noviembre.
- Garrido, Juan S. "Rodolfo Halffter", en *Siempre!*, México, 25 de noviembre.
- 1971 "Homenajes. Rodolfo Halffter", en *Heterofonía*, enero-febrero.
- "Rodolfo Halffter impartió curso de composición en España", en *Boletín SACM*, No. 2, México.
- Romano, Sergio. "Sintaxis sociomusical de Halffter, Mata, UNAM y mexicanismo. Paradojas verbales de Muench", en *Excelsior*, México, 20 de mayo.
- Lagmanovich, David. "Nota sobre un reciente Festival de Música Americana", en *Buenos Aires Musical* Buenos Aires, Año XXVI, No. 429, 1o. de julio.
- Fernández de Castro, L. "Concierto de Chávez, Galindo y Halffter", en *Ultimas Noticias*, México, 22 de septiembre.
- "[Reseña sobre el disco *Concierto para violín* de Rodolfo Halffter y *Concierto galante*, de Joaquín Rodrigo, Orquesta Filarmónica de España, dirigida por Frühbeck de Burgos. Columbia, SCLL 14083]", en *Ritmo*, México, Año XLI, No. 415, octubre.
- Marco, Tomás. "Alicia Urreta presenta obras mejicanas contemporáneas", en *Arriba*, Madrid, [21 de octubre].
- Ruiz de Baqueiro, Eloísa. "Ultimo concierto de la Sinfónica Española", en *El Nacional*, México, 23 de noviembre.
- Ruiz de Baqueiro, Eloísa. "Orquesta Sinfónica de la Radio y la TV Española de Madrid", en *El Día*, México, 29 de noviembre.
- "Rodolfo Halffter", en *El Sol de Puebla*, 13 de diciembre.
- 1972 "Rodolfo Halffter dará clases en España", en *Cine Mundial*, México, 9 de junio.
- Garrido, Juan S. "Rodolfo Halffter", en *Siempre!*, México, 21 de junio.

- Salamanca, José de. "Composer recalls fest", en *The News*, 6 august.
- Ruiz del Río, Alfredo. "Que se toque música de México en los conciertos: Rodolfo Halffter", en *La Prensa*, México, 13 de septiembre.
- 1973 Fernández-Cid, Antonio. *La música española en el siglo XX*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March.
- Franco, Enrique. "Rodolfo Halffter o la suma de dos biografías", en *Arriba*, Madrid, 22 de julio.
- Marco, Tomás. "Una evolución coherente", en *Arriba*, Madrid, 22 de julio.
- Marco, Tomás. "Halffter: la recuperación del tiempo perdido", en *Gentleman*, septiembre.
- "Sin Halffter no se explicaría la evolución de la buena música española: Cruz de Castro", en *Excelsior*, México, 10 de diciembre.
- 1974 Malmström, Dan. *Introduction to Twentieth Century Mexican Music*, Uppsala: Uppsala University.
- 1975 Velazco, Jorge. "Rodolfo Halffter y su obra" en *Los Universitarios*, México, diciembre.
- 1976 Caudet, Francisco. *Cultura y exilio. La revista "España Peregrina (1940)"*, Valencia: Fernando Torres, ed.,
- Alcaraz, José Antonio. "Rodolfo Halffter: un todo musical pleno de lógica y humor", en *Diorama*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, 4 de abril.
- Powell, Linton E. "Rodolfo Halffter, Domenico Scarlatti and Kirk-Patrick's CruX", en *The American Music Teacher*, Cincinnati, Ohio, june-july.
- Franco, Enrique. "Juan Rejano descubre en México a *Don Lindo de Almería*" en *El País*, Madrid, 22 de agosto.
- 1977 Alcaraz, José Antonio. *La música de Rodolfo Halffter*, México: UNAM (Cuadernos de Música, Nueva Serie, 4).
- "Reseña del libro *La música de Rodolfo Halffter*, de José Antonio Alcaraz", en *Heterofonía*, México, Conservatorio Nacional de Música, No. 54 (Vol. X, No. 3), mayo-junio.
- Frisch, Uwe. "Rodolfo Halffter, maestro de la música de hoy", en *Plural*, revista mensual de *Excelsior*, México, junio.
- 1978 Alcaraz, José Antonio. "La tierra (casi) baldía II", en *Proceso*, No. 61, 2 de enero.
- Alcaraz, José Antonio. "Los trabajos y los días", en *Proceso*, No. 88, 10 de julio.
- 1979 Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*, Madrid: Alpuerto.

- Alcaraz, José Antonio. "Tres pequeñas liturgias", en *Proceso*, no. 155, 22 de octubre.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. New Jersey: Prentice-Hall.
- 1980 "Homenaje a Rodolfo Halffter en la Fundación de Juan March", en *Sur Oeste*, Sevilla, 29 de enero; *Norte Express*, Victoria, 30 de enero; *Unidad*, San Sebastián, 30 de enero; *El Adelantado*, Salamanca, 31 de enero; *Heraldo de Aragón*, 1o. de febrero; *ABC*, Madrid, 2 febrero; *El Imparcial*, Madrid, 2 de febrero; *Pueblo*, Madrid, 2 de febrero; *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de febrero; *La Voz de Albacete*, 2 de febrero; *El Diario de León*, 3 de febrero; *Lucha*, Teruel, 5 de febrero; *La Tarde*, Sta. Cruz de Tenerife, 8 de febrero.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 6 de febrero.
- "Partimos de la armonía audaz y asombrosa descubierta por Falla. Homenaje al compositor R. Halffter en sus 80 años", en *La tarde*, Sta. Cruz de Tenerife, 7 de febrero.
- Fernández-Cid, Antonio. "Homenaje de la Fundación Juan March a Rodolfo Halffter en sus ochenta años", en *ABC*, Madrid, 8 de febrero.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de febrero.
- Legaza, J. L. "Rodolfo Halffter, evolución y orden", en *Ya*, Madrid, 8 de febrero.
- Aguado, Lola. "El otro Halffter", en *Diario 16*, Madrid, 9 de febrero.
- "Rodolfo Halffter, fiel a la estética neoclasicista. Homenaje en su 80 aniversario", en *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de febrero.
- Gil de la Vega, Concha. "Homenaje a Rodolfo Halffter. Fundación Juan March", en *El Imparcial*, Madrid, 10 de febrero.
- Franco, Enrique. "Homenaje a Rodolfo Halffter en su ochenta aniversario", en *El País*, Madrid, 12 de febrero.
- Seguí, S. "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *Levante*, Valencia, 13 de febrero.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter en su 80 aniversario", en *El Adelantado*, Salamanca, 14 de febrero.
- García Moya, Carmen. "'La música es sólo música, no un juego de sonidos'. Homenaje a Rodolfo Halffter en sus 80 años", en *Diario 16*, Madrid, 16 de febrero.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *Pueblo*, Madrid, 16 de febrero.
- Ruiz Coca, Fernando. "Homenaje a Halffter", en *Ya*, Madrid, 16 de febrero.

- Ruiz Tarazona, Andrés. "Homenaje a Rodolfo Halffter", en *Hoja del Lunes*, Madrid, 18 de febrero.
- "Aspiro a escribir una música pura, dentro del neoclasicismo", en *Campo Soriano*, Soria, 19 de febrero.
- Franco, Enrique. "Homenaje a Rodolfo Halffter: la obra para piano por García Chornet", en *El País*, Madrid, 19 de febrero.
- "Homenaje a Rodolfo Halffter. En la fundación Juan March", en *El Adelantado de Segovia*, Segovia, 5 de marzo.
- "Rodolfo Halffter, homenajeado por la Fundación March", en *El Alcázar*, Madrid, 14 de marzo.
- Alcaraz, José Antonio. "Cartas de Relación II", en *Proceso*, México, No. 211, 17 de noviembre.
- "Concierto-Homenaje para Rodolfo Halffter" en *La Semana de Bellas Artes*. Coordinador General Abraham Orozco González. Semanario. México, INBA-Dirección de Literatura, No. 158, 10 de diciembre.
- Contiene:
- José Antonio Alcaraz. "Halffter. La melodiosa dádiva".
- Miguel Bautista. "La personalidad de Rodolfo Halffter vista por Blas Galindo",
- Juan Arturo Brennan. "Rodolfo Halffter. Ochenta años bien cumplidos",
- José Rafael Calva. "Halffter, impulsor de la música en México",
- Raúl Cosío. "Scherzo halffteriano",
- Mario Kuri-Aldana. "Aprendiendo con Rodolfo Halffter",
- Luis Sandi. "La trayectoria de Rodolfo Halffter".
- 1981 Pulido, Esperanza. "Antonio Iglesias. *Rodolfo Halffter. (Su obra para piano)*, Madrid, Alpuerto, 1979" [Reseña], en *Heterofonía*, México, segunda época. Vol. XIV, Nos. 74 y 75, julio a diciembre.
- 1982 González, María Angeles y Leonora Saavedra. *Música mexicana contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica, (Sep/80, No. 47).
- Frisch, Uwe. "Dos transterrados en la música mexicana: Rodolfo Halffter y Gerhart Muench", en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, México, Vol. 1 No. 1, enero-marzo.
- "Número dedicado a Rodolfo Halffter" en *Heterofonía*, Revista musical trimestral. Dir. Esperanza Pulido. México, Conservatorio Nacional de Música, segunda época No. 77 (Vol. XV, No. 2), abril-junio.
- Contiene:
- Cristóbal Halffter. "Ausencia y presencia de Rodolfo Halffter en la música española",

- Antonio Iglesias. "El piano de Rodolfo Halffter",
 Kurth Pahlen. "Rodolfo Halffter en la música de su tiempo",
 León Spierer. "El *Concierto para violín y orquesta* de Halffter. Su enfoque instrumental",
 Jorge Velazco. "Rodolfo Halffter".
- 1983 Béhague, Gerard. *La música en América Latina*, Caracas: Monte Avila, eds.
- 1984 Alcaraz, José Antonio. "Estos años felices I", en *Proceso*, México, No. 378, 30 de enero.
 Alcaraz, José Antonio. "Estos años felices III", en *Proceso*, México, No. 379, 6 de febrero.
 Alcaraz, José Antonio. "Estos años felices II", en *Proceso*, México, No. 380, 13 de febrero.
 Franco, Enrique. "Rodolfo Halffter, Paloma O'Shea y Luis Portabella, nuevos académicos de Bellas Artes", en *El País*, 30 de junio.
 Velazco, Jorge. "De música y músicos. El hallazgo de Bernal Jiménez", en *Excélsior*, México, 8 de julio.
 "Editan un disco en EU con obras de Halffter", en *Excélsior*, México, 31 de julio.
 Velazco, Jorge. "Cincuentenario del *Don Lindo de Almería*," en *Excélsior*, México, 29 de agosto.
 Velazco, Jorge. "La vida de Soler Ramos", en *Excélsior*, México, 21 de octubre.
 O'Farril, Jaime, "'La música de concierto ya no es 'Petit-Comité': Halffter", en *El Sol de México*, 2 de diciembre.
- 1985 "Primera partitura sinfónica mexicana", en *Tiempo*, 18 de febrero.
 Venegas, Eleuterio. "El Paso maestro Wows listeners", en *Daily Bruin*, Ucla, 22 de mayo.
 Sandi, Luis. "Rodolfo Halffter", en *La Música en México*, suplemento mensual de *El Día*, México, No. 153, 1o. de abril.
 "Conversación con Rodolfo Halffter", entrevista de Angel Cosmos y Arturo Márquez, en *Foto Zoom*, Año 10, No. 116, mayo.
 Espinosa, Pablo. "Superado el nacionalismo surge otro lenguaje musical. Homenaje al compositor Rodolfo Halffter", en *La Jornada*, México, 1o. de noviembre.
 Velazco, Jorge. "Colección Mexicana", en *Excélsior*, México, 16 de noviembre.
- 1986 *Catálogo de obras 1986*, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, Madrid.
 Velazco, Jorge. *La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter*, Mé-

xico: UNAM (Sobretiro de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 55).

"Los 85 luminosos años de Rodolfo Halffter. El compositor de canciones que simbolizaron la causa republicana, sigue viviendo en México", en *La Vanguardia*, Barcelona, 25 de enero.

Saavedra, Leonora. "Rodolfo Halffter" en *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, México, Vol. V, No. 17, enero-febrero.

Colomé y Pujol, Delfín. "Rodolfo Halffter: *Apuntes*", en *Diario 16*, Madrid, 9 de febrero.

"El compositor Rodolfo Halffter y el musicólogo Miguel Querol, Premios Nacionales de Música", en *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de abril.

Franco, Enrique. "El musicólogo Miguel Querol y el compositor Rodolfo Halffter ganan los Premios Nacionales de Música", en *El País*, Madrid, 12 de abril.

Rosales y Zamora, Patricia. "Estoy contento, honrado y satisfecho: Halffter. Otorga España el Premio Nacional de Música al autor de *Don Lindo de Almería*", en *Excélsior*, México, 12 de abril.

Lacárcel, José Antonio. "Perfecto García Charnet en el piano en la Generación del 27", en *Ideal*, Granada, 21 de junio.

Velazco, Jorge. "La riqueza de Halffter", en *Excélsior*, México, 30 de septiembre.

1987 Alcaraz, José Antonio *...en una música estelar. De Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro*. México: CENIDIM.

Velazco, Jorge. "La cromoterapia costumbrista de Rodolfo Halffter", en *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, México, Vol. VI, No. 22, abril-junio.

Avila, Norma. "Influyó en varias generaciones de músicos mexicanos", en *Unomásuno*, México, 16 de octubre.

Avila Norma. "Sepultados los restos de Rodolfo Halffter", en *Unomásuno*, México, 16 de octubre.

Cardona Guzmán, Sergio. "Falleció el compositor Rodolfo Halffter. Vino a México durante el exilio español", en *El Día*, México, 16 de octubre.

"El deceso de mi tío, pérdida de un gran ser humano. Habla el sobrino de Rodolfo Halffter, Cristóbal", en *El Sol de México*, 16 de octubre.

"Falleció el compositor Rodolfo Halffter a la edad de 87 años, por un paro cardíaco", en *El Heraldo*, México, 16 de octubre.

"Fue uno de los más altos exponentes de la emigración española, dice su sobrino", en *El Día*, México, 16 de octubre.

Pavón, Salvador M. "Rodolfo Halffter descansa en el Panteón Español. Autor de más de 50 obras musicales", en *Ovaciones*, México, 16 de octubre.

Perguero, Raquel. "El trabajo de Halffter mantuvo un equilibrio impecable entre tradición y novedad: Alcaraz", en *El Día*, México, 16 de octubre.

"Recordando al fallecido compositor Rodolfo Halffter", en *El Sol de México*, 16 de octubre.

"Rodolfo Halffter formó a varias generaciones de músicos aztecas" [sic], en *Cine Mundial*, México, 16 de octubre.

"Sepultan al célebre músico hispano Rodolfo Halffter", en *Novedades*, México, 16 de octubre.

Avila, Norma. "Henryk Szeryng: la música de Halffter, imperecedera", en *Unomásuno*, México, 17 de octubre.

Alcaraz, José Antonio. "Con garbo: Rodolfo Halffter (1900-1987)", en *Proceso*, México, No. 573, 26 de octubre.

Rosales y Zamora, Patricia. "Homenaje a Halffter. Con los 3 epitafios", en *Excélsior*, México, 29 de octubre.

"Homenaje póstumo a Rodolfo Halffter", en *El Universal*, México, 2 de diciembre.

"Un homenaje a Rodolfo Halffter", en *Excélsior*, México, 4 de diciembre.

Alcaraz, José Antonio. "Los sonidos de la ausencia: obituarios de 1987 (1)", en *Proceso*, México, No. 582, 28 de diciembre.

Márquez, Arturo. "Perpetuum Mobile, sin coda. Rodolfo Halffter", en *Boletín CENIDIM*, México, nueva época, No. 8, octubre-diciembre.

1988 Alcaraz, José Antonio. *Rodolfo Halffter*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. (El compositor y su obra).

Tello, Aurelio. "Rodolfo Halffter: presencia y ausencia del transterrado", en *Plural*, México, revista cultural de *Excélsior*, segunda época, Vol. XVII-IV/No. 196, enero (Número dedicado a la memoria de Rodolfo Halffter).

Alcaraz, José Antonio. "Tierras del Marinero (I y II)", en *Proceso*, México, Nos. 598 y 599, 18 y 25 de abril.

Ladrón de Guevara, Raúl. "La obra de Rodolfo Halffter", en *La palabra y el hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, Veracruz, nueva época, No. 67, julio-septiembre.

Irizar, Guadalupe. "Halffter o el recuerdo de una vida y obra generosa", en *La Jornada*, México, 16 de octubre.

Bergamín, José. *Don Lindo de Almería (1926)*. Edición y prólogo de Nigel Dennis. Valencia: Pre-textos.

- 1989 Berlioz, Sergio. "Rodolfo Halffter o la aportación del exilio", en *Revista de Revistas*, semanario de *Excélsior*, No. 441, 9 de junio.
- Velazco, Jorge. "Los grandes de España", en *Excélsior*, México, 5 de septiembre.
- Córdoba, Jorge. "Rodolfo Halffter, dos años después", en *El Universal y la Cultura*, México, 14 de octubre.

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Victor Flores Olea

Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS
ARTES

Victor Sandoval

Director General

Martín Díaz

*Subdirector General de Difusión y
Administración*

Salvador Vázquez Araujo

*Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich

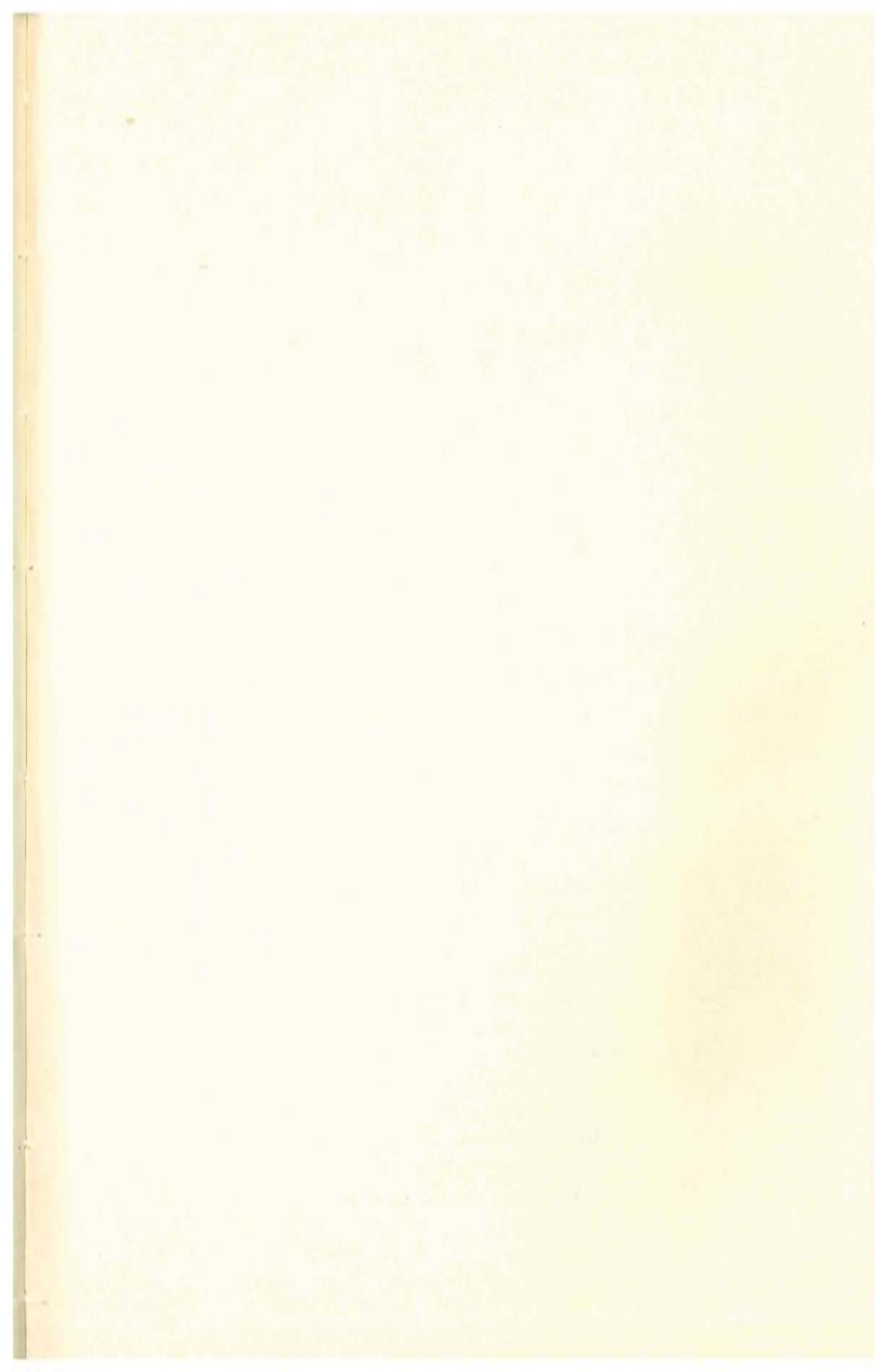
*Subdirectora General de Educación e
Investigación de las Artes*

Esther Ruiz de la Herrán

*Directora de Investigación y Documentación
de las Artes*

Luis Jaime Cortez

*Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical "Carlos
Cbávez" CENIDIM*



El libro *Rodolfo Halffter* de
Xochiquetzal Ruiz Ortiz se terminó
de imprimir en el mes de noviembre de
1990 en los talleres de Imprenta
Madero, S. A. de C. V., Avena 102
Col. Granjas Esmeralda, 09810
México, D. F.

Se utilizó tipo Garamond de 10 pts., y
se imprimieron 1 000 ejemplares en
papel litografía de 75 g.

La edición estuvo al cuidado de:
Xochiquetzal Ruiz Ortiz. y
Alejandro González Castillo.

CONCIERTO

para violín y orquesta
(Violín para solista y piano)

I

Andante (Moderato, op. 11)

He aquí la página inicial de la partitura de mi Concierto para violín y orquesta. Es esta mi primera obra escrita en tierra mexicana. En el exilio. Comenzada en 1939 y terminada en 1940, fue compuesta en condiciones económicas angustiosas. Sin embargo, trata-se de una música que rebosa optimismo. En ella se afirma la voluntad de "crecer desde el dolor". El dolor profundo originado por la pérdida de la patria. Se ad vuen-

te en esta música la decisión de marchar con fe - "a través del llanto" - hacia el futuro prometedor y luminoso que nos ofrecía a los emigrados españoles repúblicanos el México libre, generoso y acogedor de la Revolución; el México hermano y progresista del extraordinario estadista que fue el general Lázaro Cárdenas, que, en su momento histórico, constituyó el centro convergente e impulsor de la inagotable capacidad creadora del pueblo mexicano.

R. M. Hoffmann



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



CENIDIM