

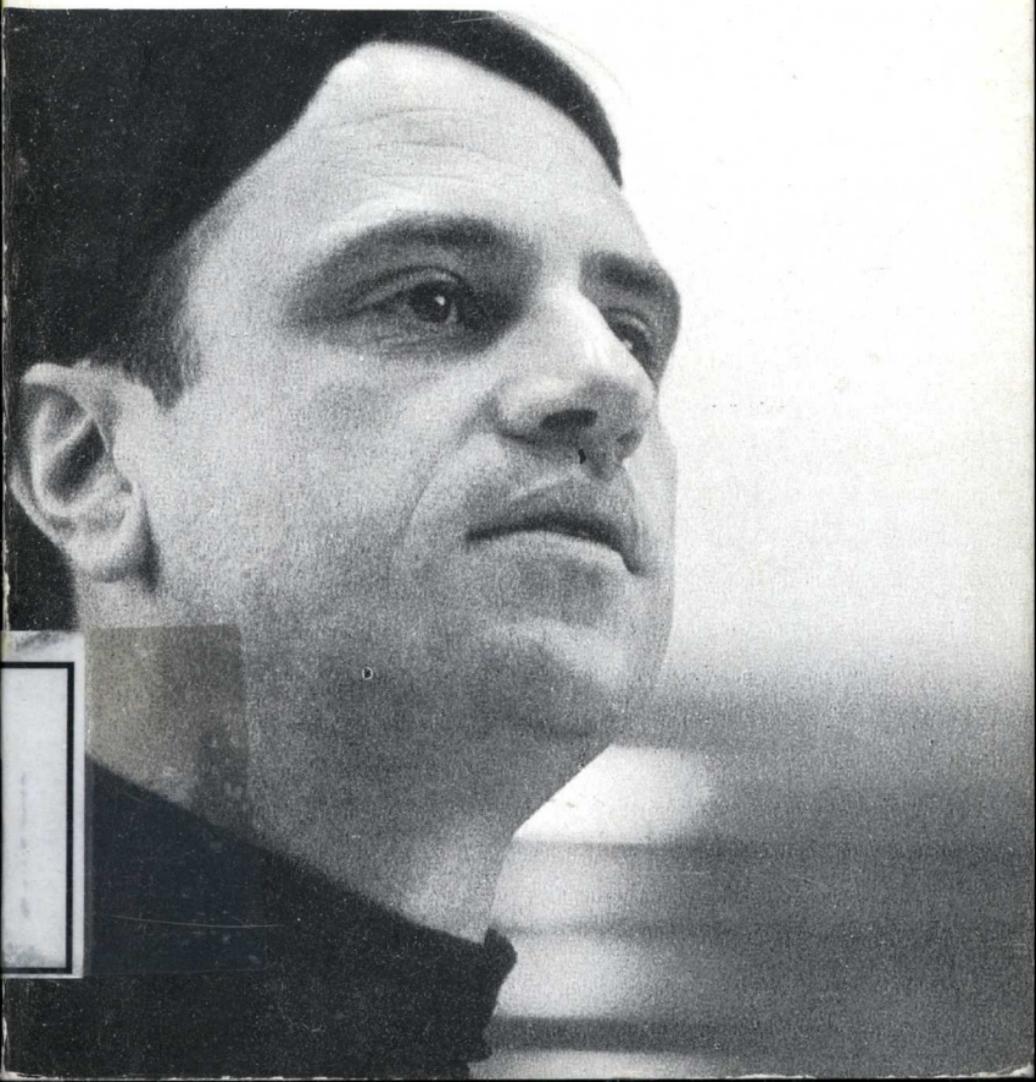


TOMAS MARCO

*T.M.*

---

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Desde su muy temprana aparición en el panorama musical español, la obra de Cristóbal Halffter se vio llamada a una doble vocación de renovación y continuidad. Continuidad y renovación de un nombre ilustre, ya que se trata del más reciente vástago de una dinastía musical entre las más ilustres de España, de la línea evolutiva de la música española directamente entroncada con la revolución de un Falla y de las últimas corrientes del pensamiento sonoro a escala mundial.

Cristóbal Halffter es uno de los jefes de fila de la Generación del 51 y uno de los compositores más importantes con que hoy cuenta el mundo. Su labor, pasada apenas la

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL  
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

**14 NOV. 2018**

**ENTRADA  
DONATIVO**



L.L.L.

TOMAS MARCO

*Compositor y crítico*  
*Premio Nacional de Música 1969*



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES.

66964

LIH



12794223

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia  
Imprime: Lit. Hijos S. Durá, S. A. - Angel Guimerá, 33 - Valencia-8  
Depósito legal: V. 3.753 - 1972

## **CUESTIONES GENERACIONALES**

No es tarea fácil enfrentarse con la obra de un compositor contemporáneo, y no lo es por razones de la más diversa índole. La principal es la tan traída y llevada falta de perspectiva histórica, hecho que no por tópico resulta menos real, ya que la propia cercanía de los hechos y las obras impide la calmosa contemplación que da la petrificación histórica. Un compositor en activo es una célula viviente del presente musical, y como tal es imposible estratificarla en la instantánea de un estudio, porque su obra, su pensamiento, su técnica y su estética evolucionarán y podrán dar al traste con todo esquema ya establecido, con toda línea trazada, con toda suposición previsible. Al enfrentarse pues con su obra, no cabe otra posibilidad que la vivisección, el examen apresurado de la célula mientras ésta sigue cumpliendo inexorablemente sus funciones en

una dirección que puede ser presumible, pero cuyo último resultado no tenemos más remedio que ignorar aún.

En el caso de Cristóbal Halffter, la aventura es todavía más arriesgada y, por consiguiente, más interesante. En efecto, la vida, la evolución y la obra de este compositor se integra en la vida, la evolución y la obra de una generación crucial para la música española, de una generación de tránsito. Por supuesto que toda generación musical, y hasta todo compositor individual, es un tránsito entre lo que había antes y lo que vendrá después, pero en el caso que nos ocupa la transición cobra elementos dramáticos, pues se trata no sólo de hacer evolucionar a la música española, sino además de ganar una serie de años perdidos por una serie de causas entre las que no es la menor la Guerra Civil y sus años inmediatamente posteriores, la dispersión de la Generación del 27 y, sobre todo, el brusco viraje dado por la música occidental a partir de la segunda postguerra.

Cristóbal Halffter, como Luis de Pablo, Juan Hidalgo, Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Enrique Raxach, José M.<sup>a</sup> Mestres-Quadreny y tantos otros, pertenece a una promoción, la llamada por el propio Halffter "Generación del 51", dramática y que se quiere dramática, incluso lamentando no serlo más realmente, la generación que está "desconectada", que se quiere desconectada, incluso en las ocasiones en que lo está mucho menos de lo que parece, de todo un pasado musical. Es en este sentido una generación agónica en la acepción más etimológica del término, cuya propia desconexión real y pretendida la ha puesto obligatoriamente en una palestra en la que había que conquistar un puesto poco menos que a golpes y defenderlo de la misma manera. De una forma más o menos abierta, según las circunstancias

tácticas, esta generación se ha enfrentado a las anteriores, ha forzado su establecimiento y ha creado una serie de situaciones nuevas que tienden a convertirse también en un nuevo establecimiento, resultado que no tiene nada de ilógico si se piensa que la situación de transición y el empuje de las nuevas promociones —por muy particular y acentuada que haya sido en este caso— es algo que siempre ha acaecido y de lo que la “Generación del 51” no se va a librar de sufrir en su propia carne.

Ocurre, sin embargo, que las especiales circunstancias por las que ha atravesado esta promoción han impreso en ella caracteres diametralmente opuestos a los que una crítica superficial, o incluso sus propios miembros, han pretendido ver en ella. Se ha definido casi siempre a los compositores del 51 en función de los elementos que los unen, tales como el rechazo de la tonalidad, el punto de partida del serialismo vienés, la práctica actual, casi sin excepción, de algunos elementos aleatorios y su insistente reclamo de hallarse desligados de la línea musical postfalla y de toda clase de nacionalismos musicales. Cierto que estos elementos se han dado o se dan en mayor o menor medida en cada uno de estos autores, pero también es exacto que entre ellos apenas si existe otra coherencia generacional que sus propias negaciones comunes, en tanto que sus afirmaciones, su auténtico pensamiento creativo, difieren sustancialmente de unos a otros.

Nos hallamos también frente a una promoción que ha definido voluntariamente su música en términos exclusivamente técnicos. Este es un hecho que en ocasiones ha causado irritación, lo que no es muy comprensible puesto que en casi toda la Historia de la Música las obras han sido descritas técnicamente y vemos que, por lo general, al

enfrentarse con una obra del siglo XVIII, e incluso del XIX, su explicación solía consistir casi exclusivamente en la descripción del plan armónico y formal de la obra. Claro que en la Generación del 51 estas descripciones parecían adquirir carácter de misterio eleúsico al no referirse a técnicas convencionales, profesoraes o prácticamente reconocibles en manuales, sino a un intento de refresco del lenguaje musical. Todo ello no quiere decir que un cambio de técnica no implique una serie de consideraciones estéticas. Ello vendría a incidir en un hecho que ha sido cierto en toda la música y que ha sido muy repetido en esta generación, especialmente por Luis de Pablo, el que en música, la forma y el fondo son la misma cosa, lo que no tiene por qué implicar un supertecnicismo carente de una estética profunda, sino que, antes bien, parece indicar ya una estética del objeto en sí y una consideración del lenguaje como elemento estético primordial, componente bastante nueva y casi el único punto de unión positivo entre los compositores de esta promoción. En lo negativo, sus puntos de contacto parten de la incapacidad demostrada por ellos para convertirse en una generación ideológica (como lo prueba la breve vida del Grupo Nueva Música y su carácter heteróclito). La Generación del 51 no es un ejército en pie de guerra contra un "status" o una generación anterior, es más bien una guerrilla individualizada en la que se entrecruza el idealismo más amplio de miras con la miopía más egoísta, la postura más valiente con la transacción más vergonzosa, la obra más acabada y nueva con la especulación más "pompiere". Algo que, después de todo, es lo que da su carácter humano a esta generación, y probablemente lo que valora más sus innegables logros que han posibilitado una música actual española vigorosa

y capaz de liberarse de los complejos de inferioridad frente a la producción internacional de más campanillas.

Dos autores señalan los polos de esta promoción: Cristóbal Halffter y Luis de Pablo. Esto no implica un demérito en los demás ni siquiera un juicio de valor, sino constatar cómo en las carreras de ambos compositores se dan elementos muy paralelos y cómo en alguna medida significan un estímulo y un acicate el uno para el otro. Sin la presencia de alguno de los dos no sería aventurado pensar que el otro no hubiera alcanzado algunas cotas de las que hoy exhibe. El haberse publicado en esta misma colección y por el mismo autor un estudio sobre Luis de Pablo, hará más comprensible esta dualidad al emprenderse el de Cristóbal Halffter.

Cristóbal Halffter puede encarnar al prototipo de los compositores de esta generación a la que, además, ha dado nombre. Y no sólo porque es uno de sus más firmes valores, y de toda la música contemporánea española, sino porque en su vida y en su obra se dan cita con carácter excepcional muchos de los distintivos generacionales: el carácter agónico de su existencia musical, la conquista de un nuevo lenguaje, la búsqueda de la perfección técnica y, en definitiva, el planteamiento de una serie de supuestos estéticos que emerge por encima de las pretendidas pantallas del tecnicismo. Cristóbal Halffter, rebasada la barrera de los cuarenta años, es ya un autor susceptible de estudio, capaz también de destruir con su evolución cualquier estudio, pero con una ejecutoria lo suficientemente amplia como para no tener que esperar al análisis "post mortem". Ya no es un autor de la joven promoción, por más que la inercia del mundo musical aún pretenda creer que la última promoción joven de la música española

es la Generación del 51, y es un compositor de alta reputación, habiendo sido admitido plenamente por el "status" musical y convirtiéndose, de grado o de fuerza, por ley inexorable de las cosas, en parte del mismo. Un estudio, pues, de la obra de Cristóbal Halffter nos dará no sólo la visión general de un importante compositor, sino al mismo tiempo un aspecto global de las luchas, pretensiones, logros y fracasos de una de las generaciones más interesantes producidas por la música española de nuestro siglo.



## LA VIDA

Por su situación familiar, sus estudios y sus oportunidades, Cristóbal Halffter era la persona ideal para convertirse en compositor. Más de una vez se han enumerado las cartas favorables con las que el autor partía inicialmente sin pensar en que a la vez podían ser desfavorables, pues si tenía todos los pronunciamientos para convertirse en compositor, también los tenía para llegar a ser rápidamente y de manera insensible un miembro de un estado de cosas que su generación estaba dispuesta a combatir. Por lo mismo, la situación agónica se manifestó en Cristóbal Halffter antes que en otros autores y tuvo una resolución más laboriosa que, sin ser más tardía, fue de más difícil gestación.

Nacido en Madrid el 24 de marzo de 1930, Cristóbal Halffter contaba con una ascendencia alemana que evitaba las tradicionales luchas familiares que los compo-

sitores españoles de familia no musical tienen que entablar para poder seguir su vocación sonora. Más aún, el futuro compositor contaba en la familia con sus tíos Rodolfo y Ernesto, que, además de ser compositores de gran talla, podían transmitirle la línea más pura de la tradición de Falla. Incluso sus primeros estudios musicales los realiza entre 1934 y 1939 con su propia madre que, desaparecida cuando el compositor era aún muy joven, dejaría en él siempre un recuerdo imborrable. Otro dato influyente en su formación será la educación de tipo alemán iniciada en la propia Alemania cuando la familia se traslada allí durante el período de 1936 a 1939 y continuada en el Colegio Alemán de Madrid al regresar a España en 1939. Con todo, esta clase de formación que a la larga le permitiría tener una visión global de las culturas latina y germánica, le ocasionaría en los primeros tiempos no pocas dificultades derivadas de que, al cierre del Colegio Alemán, como consecuencia de la II Guerra Mundial, no le serían reconocidos sus estudios en él y tendría que recomenzar el bachillerato español, lo que lleva a cabo entre 1945 y 1948 completándolo enteramente, aunque sin hacer la reválida.

Entre tanto, los estudios musicales proseguían a ritmo creciente. Su madre había fallecido en 1941 y el compositor futuro necesitaba una formación más completa. El Conservatorio de Madrid será el centro en el que estos estudios se desarrollen y, dentro de él, la figura de Conrado del Campo será la que principalmente influya en su formación entre 1947 y 1951. En este año obtiene el Premio Extraordinario de Composición, en el Conservatorio de Madrid, con su obra "Scherzo", para orquesta.

Aquí termina el período obligatorio del aprendizaje, también se inicia una carrera, y la fecha

servirá, andando el tiempo, para dar nombre a una generación por el hecho de haber concluido sus estudios en la misma época una serie de músicos que jugarán después un papel relevante en diferentes aspectos de la vida musical española. 1951 es también el momento de iniciar su servicio militar, realizado como voluntario hasta 1954 en el Batallón del Ministerio del Ejército. E incluso en estos momentos su vida estará marcada por la música, ya que se da el dato curioso de ser destinado como platillero de la Banda de dicho Batallón.

La terminación del aprendizaje oficial inicia un período que siempre es más difícil: el de la búsqueda de la propia personalidad compositiva y, al mismo tiempo, la lucha por la vida. Comienza a realizar colaboraciones para Radio Nacional de España y al propio tiempo se inicia en dos actividades que constituirán la base de sus ingresos durante mucho tiempo: la composición de música para películas y la dirección de orquesta. En este último terreno, Cristóbal Halffter ha desarrollado una carrera continuada que le ha mantenido en activo como director invitado de numerosas orquestas españolas y extranjeras. Entre tanto, su labor compositiva de creación, al margen de la puramente económica del cine, ve aumentado su número con nuevas obras, una de las cuales, el "Concierto para piano y orquesta", le conquistará, en 1953, el Premio Nacional de Música, obtenido a los 23 años de edad, siendo así, con su tío Ernesto y Julián Bautista, uno de los más jóvenes vencedores de este galardón consagrador de talentos. El premio, además, le abrió las puertas de la Orquesta Nacional, remisa siempre a incluir compositores españoles, especialmente jóvenes, en sus programas, puertas que aún permanecen cerradas para muchos compositores de aquella generación.

Terminado el servicio militar, el compositor emprende su primera salida al extranjero, marchando en 1954 a París con su tío Ernesto. La estancia es breve, pero sugestiva para el joven músico, hasta el punto de que ese mismo año conseguirá una beca para residir en la capital de Francia, de septiembre al final del año. En 1956 volverá de nuevo a París. Allí toma contacto con otros músicos españoles como Alberto Blancafort o Antonio Ruiz-Pipó, pero en su fuero interno comienza a sufrir una crisis de los ideales musicales que hasta entonces hacía suyos. Su carrera marchaba brillantísimamente, el éxito de la "Misa Ducal", estrenada hacía poco, había sido arrollador. Por otra parte, dirige, hace música de cine y todo parece indicar que nos hallamos ante una carrera fácil y brillante dentro del inevitable localismo con que se había movido, con excepciones brillantes, la música española de nuestro siglo. Halffter practicaba con extraordinaria habilidad un lenguaje musical heredado de la tradición española al que sabe vivificar con influencias de Strawinsky y Bartok, todos los elementos para ser, o cuando menos parecer, moderno y no molestar, sin embargo, al perezoso inmovilismo de la vida musical española de la época.

Pero el compositor sabe que es capaz de más y que su generación está llamada a otros rumbos. Vuelve la vista a su alrededor y descubre otras músicas, busca otras preocupaciones. El éxito fácil no le satisface, pero tampoco le es suficiente dar un paso adelante porque sí, el buscar una serie de compromisos con nuevos lenguajes sólo porque en el mundo los autores de su edad lo están buscando. Quiere encontrarlo por sí mismo, hacerlo una necesidad. Sus contactos en París le dejan insatisfecho, ya sabe al menos lo que no quiere sin haber encontrado aún lo que desea.

En 1957 obtiene la beca "Conde de Cartagena" y marcha a Italia, residiendo en Roma y Milán, y entrando en contacto con Dallapiccola, Bruno Maderna, Luciano Berio y Juan Hidalgo, y ampliando el contacto con su tío Ernesto. En Italia entra en relación con otra realidad pero su adscripción a la misma no se produce porque sí.

Entre tanto, en España se ha producido un hecho importante: la creación en 1957 del Grupo Nueva Música. Este grupo madrileño, heterogéneo y bastante menos avanzado en sus comienzos (como lo demuestran sus programas) de lo que ahora se pretende, fue, sin embargo, la chispa que produjo el gran incendio de la música española, ya que año y medio más tarde de estos inciertos comienzos de un destenido atonalismo, muchos de los compositores que hoy integran la "Generación del 51" se producían con seguridad y dominio en un nuevo lenguaje. Con la seguridad y dominio que da el saber que es el propio.

Cristóbal Halffter estuvo en contacto con el Grupo desde su formación y su respuesta a sus problemas personales será la "Sonata para violín solo" de 1958. Se trata de una obra sintética, en la que el lenguaje parabartokiano se va convirtiendo insensiblemente en serialismo. El contacto con el Grupo (rápidamente disuelto), la actitud abierta de Enrique Franco y su propia experiencia en la "Sonata para violín solo" hacen encontrar al músico su camino. A partir de ahí su obra se actualiza y se universaliza y, permaneciendo esencialmente el mismo, se transforma. Es en este momento cuando las bazas que tenía inicialmente a favor se vuelven en su contra. El mundillo musical bienpensante se escandaliza con los nuevos compositores, pero aún más con él, a quien había adoptado ya hacía mucho. Las discusiones generacionales comienzan y también los enfrentamientos

con el público. Así, "Microformas", aceptablemente acogida en su estreno en la primavera de 1960, desencadena ese mismo invierno, al ser dirigida por Odón Alonso con la Orquesta Nacional, el más grande escándalo conocido por la música española desde la guerra.

Pero el camino está elegido y hay que seguirlo. Hoy, cuando Cristóbal Halffter es ya un compositor reconocido y apreciado en España y fuera de ella, esos dramáticos momentos parecen más lejanos de lo que en realidad están y más fáciles de asumir de lo que lo fueron. Es cierto que el talento real del compositor le ha llevado al éxito por la nueva vía, pero eso es algo que se sabe ahora y no en el momento de encararse con el público, la crítica y los intérpretes en un país de vida musical absolutamente provinciana y cerrada como lo era España hace una quincena de años.

A la hora de aceptar su responsabilidad en el momento histórico que le tocaba vivir, Cristóbal Halffter no podía pensar en términos de éxito o fracaso. El riesgo era ciertamente grande, pero no es algo que deba preocupar a un creador, si éste es realmente tal y no un semoviente de los escalafones del prestigio establecido, un prestigio de "status" que Cristóbal Halffter tuvo que jugarse en un momento determinado.

Mientras, el contacto en Santiago de Compostela con Alexander Tansman y el viaje a Londres en 1959 con motivo del ballet "Jugando al toro", le ponen en relación con la Universal Edition, su casa editora del futuro. En 1961 viaja a Tokio con motivo del Congreso para la Libertad de la Cultura, estableciendo contactos con Xenakis y Berio. Al año siguiente, gana por oposición la Cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid. Ello no se realizará sin controversia, jugando en ella un

papel decisivo tanto la juventud como la tendencia musical del compositor, juzgadas ambas como sospechosas por los ambientes conservadores de la pedagogía musical. Sin embargo, Cristóbal Halffter desempeñaría con brillantez su nuevo puesto, y, en 1964, sería designado como director del centro. Ello significa, sin embargo, una gran dedicación y una menor atención a su labor de compositor y director de orquesta, finalmente debe de nuevo tomar una decisión y, como consecuencia de un incidente administrativo, abandona la dirección del Conservatorio y pide la excedencia de su Cátedra en 1966.

Para entonces, la carrera de Cristóbal Halffter se ha internacionalizado. Desde 1962 la SIMC le ha incluido en sus Festivales Mundiales, en 1963 ha recibido un encargo del prestigioso Festival de Donaueschingen y los encargos y audiciones se suceden. Surgen obras como "Secuencias" o "Simposio". En 1966 pasa una temporada en Holanda para preparar la parte electrónica de "Líneas y puntos". Ese mismo año el Deutscher Akademischer Austauschdienst le concede una beca para residir un año en Berlín, lo que llevará a cabo en 1967, fecha en la que también dirige un curso en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. En 1968 recibe un encargo de la Organización de las Naciones Unidas, la cantata "Yes, speak out" escrita para conmemorar el aniversario de la Declaración de Derechos del Hombre y estrenada en la sede de la ONU en Nueva York. Al año siguiente es becado por la Fundación Ford. Recibe continuamente encargos, los ha tenido de la Radiotelevisión Española, del Ministerio de Información y Turismo, de la Semana de Música Religiosa de Cuenca, de la Comisaría General de la Música, del Goethe Institut, del Festival de Do-

naueschingen, del Festival de Royan, de la ONU, de la Fundación Gulbenkian, de la Fundación Kussewitzky, de la Fundación Coolidge, de la Fundación Juan March, etc. Viaja constantemente como director y compositor, Austria, Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Méjico, etcétera. En 1970 dirige un curso de composición en el Festival de Granada, y ese mismo año es nombrado titular de la Cátedra de Música de la Universidad de Navarra.

La vida profesional de Cristóbal Halffter no le ha impedido, a pesar de su brillantez, desarrollar una personalidad familiar intensa. Casado con la pianista María Manuela Caro y padre de tres hijos, aprovecha las menores oportunidades para residir fuera de Madrid en el castillo familiar de Villafranca del Bierzo, donde ha compuesto algunas de sus obras más recientes. Cristóbal Halffter es un hombre al que siempre le han preocupado los aspectos humanos y no solamente los profesionales. Físicamente es una persona alta, que conserva los cabellos y ojos claros y algunos rasgos de sus ascendientes alemanes, los criadores de caballos de la prusiana Königsberg. De ellos, tal vez, ha heredado además un amor a la naturaleza y al ejercicio físico que comparte con una vida muy reglamentada que se inicia muy temprano en una apretada jornada de trabajo. Hombre de su tiempo, el compositor se interesa en muchos aspectos de la actividad humana. Su amistad con Zubiri, con Laín Entralgo, con tantas personalidades de la cultura, enriquece día a día a un carácter que, si no fue universitario por las circunstancias, sí lo es por su atención a todos los temas candentes. Su interés en los temas científicos es notable, y en más de una ocasión ha llegado a afirmar que es difícil componer hoy sin conocer a Max Plank y la física de nuestro tiempo. Ello no hay que tomarlo

al pie de la letra, sino como una constatación de la unidad de problemas de nuestro mundo y de la necesidad de observar su constante cambio. Desde su domicilio de la madrileña calle de la Bola, Halffter es uno de los artífices de ese cambio, y uno de los principales en la música española.



## LA OBRA

### a) **Generalidades y etapa preliminar**

Por encima de todos los avatares de evolución, más allá de todo cambio brusco o de toda adscripción técnica, la obra de Cristóbal Halffter muestra una gran unidad estilística. Y no porque en ella no hayan existido cambios o influencias lógicas, sino porque hay una serie de rasgos en su música que acusan una personalidad y que están persentes en todas sus obras como una constante. En tal sentido, si clasificáramos a los compositores en naturales y voluntarios, es decir, entre los que no tienen más remedio que serlo y los que quieren serlo, Cristóbal Halffter sería un caso claro de músico natural, que ha nacido para componer.

A la hora de buscar influencias, en la formación del joven músico, las encontraremos varias

y diversas, como es de rigor, pero al propio tiempo, desde el principio se mostrará su identidad. Un primer influjo será el de Falla, autor para el que Halffter ha tenido más respeto y atención que muchos compañeros de generación, si bien entendiendo la influencia de este autor más como una actitud frente a la música española que como un pretexto de anquilosamiento. Otra línea de influencia sería la de sus propios tíos. El compositor ha afirmado en repetidas ocasiones que no debe nada a la influencia familiar, pero tal aserto es más producto de su necesidad de afirmarse generacionalmente frente a ellos que de un real desamparo por parte de los mismos. Así, por ejemplo, en 1954 y 1956 lo encontramos viajando con Ernesto a París, y en 1957, con el mismo, en Milán, datos significativos si se tiene en cuenta que eran momentos cruciales en la evolución del compositor que, poco después, se decidiría a dar un gran paso estético y técnico con la adopción del serialismo y sus consecuencias. En cuanto a Rodolfo, existe una abundante correspondencia, además de la biblioteca personal recogida por Cristóbal en 1945, y los contactos de los varios viajes mejicanos de Cristóbal y españoles de Rodolfo.

Por otro lado, no sólo la convivencia con sus tíos será real. También con otros autores de la misma generación, como Joaquín Rodrigo, cuya obra ha dirigido Cristóbal Halffter en multitud de ocasiones, habiendo grabado dos de ellas en disco. De esta manera, pese a estar inmerso en el mundo nuevo que se enfrentaba a la herencia fallista y a la generación inmediatamente posterior a Falla, su ejecutoria de músico profesional, su relación familiar y su carrera de director de orquesta, le han impuesto una convivencia continua con una serie de autores y obras, lo que le

ha dado la posibilidad de conocer esa música a fondo.

Su ascendencia alemana y los años pasados en Berlín contribuyen a darle una visión distinta, muy necesaria para un autor que se encontraba con la necesidad generacional de aceptar una serie de influencias extranjeras, de corte germánico, que vinieran a dar sangre nueva a la ya casi exhausta producida por la constante endogamia de la música española con la francesa. No resulta tampoco inútil señalar sus estudios entre 1947 y 1951 con Conrado del Campo, el único compositor de talla de su generación que se había formado en el germanismo y había sido capaz de aliarlo a un casticismo madrileñista. Y no olvidemos que Cristóbal Halffter también es madrileño. Así, en su obra, la impronta germánica no está ausente de casticismo tampoco. La afirmación puede parecer sorprendente, pero si se sustituye la palabra casticismo por temperamento o raza, tal vez se tranquilicen más aquellos a quienes asusten las palabras. La influencia no francesa se complementa con las lecciones recibidas de Alexander Tansman en 1959, dentro de los cursos de Compostela.

La influencia de los grandes de la música del siglo XX viene dada en un primer período por Bartok y Strawinsky y, más tarde y en mucha menor medida, por la Escuela de Viena. Estas influencias acabarán pronto, porque en el momento de iniciar su cambio evolutivo alcanzará también su madurez e independencia. De los extranjeros de su generación, Cristóbal Halffter ha recibido más que influencias áreas de investigación en las que forzosamente se coincide, así en algún momento con Boulez, Stockhausen o Ligeti. En general, el propio compositor ha solido establecer un paralelo entre su ejecutoria y la del polaco

Penderecki, pero tal paralelismo es puramente superficial, y, en todo caso, creemos que la aportación de Halffter a la música es más profunda que la de Penderecki, pese a la brillantez de la momentánea ejecutoria del polaco. A la larga, es una comparación que no beneficia al español, sino a Penderecki.

Es lógico dividir la obra de Cristóbal Halffter en dos períodos principales cuyas fronteras está señalada por la "Sonata para violín solo". Dentro de la primera época, en la que insistiremos menos por tratarse de una serie de obras que el autor considera, y son, menores en relación a las de la etapa posterior, nos encontraremos ya con una constante que será habitual en su obra: el empleo alternativo de la orquesta y el coro y la presencia relativamente rara de obras de cámara. Esto es explicable porque, en contra de lo que se ha podido decir, Cristóbal Halffter es un compositor en el que el aspecto expresivo tiene prioridad sobre el formal. No queremos decir en absoluto que la obra de este compositor no sea formalmente irreprochable ni que la búsqueda en este terreno ocupe en él un lugar menor. Ocurre que la forma no es para Halffter una finalidad en sí, sino un vehículo para sus necesidades expresivas, algo acorde con su carácter de músico natural. Ello explica quizá el porqué de la escasa música de cámara, y su valor relativamente menor dentro de su propia obra, que exhibe la producción de Cristóbal Halffter, si tenemos en cuenta el carácter eminentemente formal-contemplativo que tradicionalmente conviene a la música de tipo camerístico.

Halffter es un compositor eminentemente comunicativo, hasta dramático nos atreveríamos a decir, que probablemente daría un magnífico juego como compositor escénico, pese que hasta la fecha no se ha acercado al terreno de la ópera (pese a un

proyecto aún fallido con la Opera de Düsseldorf) ni al del teatro musical, si exceptuamos el intento televisivo de "El ladrón de estrellas". Por ello, cuando en la primera época se acerca a la música de cámara, encontraremos a veces un resultado dispar que puede resultar declamatorio por el especial carácter de la música de cámara. Este es el efecto de las "Tres piezas para cuarteto", sorprendentemente alejadas del "Concertino para orquesta de cuerda", no por su material, sino por el carácter. Y la razón es simple pese a la notable influencia bartokiana que exhiben ambas obras y a su familiaridad de ideación, y es que mientras en el "Concertino" la masa puede cobrar fuerza de unidad volumétrica expresiva, en las "Tres piezas para cuarteto", la individuación instrumental distorsiona expresivamente la forma sin estar compensada por el efecto masivo, con lo que se convierte en un cuarteto auténticamente coreográfico.

Pese a que esta época halffteriana viene marcada por la línea postfalla y la influencia de Strawinsky y Bartok, encontramos en ella un empleo muy circunspecto del folklore. Con excepción de las "Cuatro canciones populares leonesas" de 1957, el dato folklórico sólo aparece indirectamente, incluso en obras en que el carácter o el texto podrían permitirlo, tal como las canciones con textos de Gil Vicente o Alberti. Ello indica que en el ánimo del compositor empezaba a gestarse ya un decidido propósito de universalización de materiales después de una etapa de la música española, necesaria pero superada, en la que el material autóctono era la base de la universalización. Este fenómeno ha sido bastante mal comprendido, puesto que se ha interpretado como una renuncia al carácter nacional de la música, como la aceptación de una despersonalización más o

menos amorfa. Pero no hay que confundir lo nacional, que hace referencia a una caracteriología y una cultura, con el nacionalismo, que es una etapa perfectamente localizable en el desarrollo de todas las músicas occidentales y no específicamente de la española.

Como contrapartida a esta ausencia de nacionalismo folklorista (al que también adscribiremos "Saeta" y "Jugando al toro"), la obra de Cristóbal Halffter es netamente española de carácter y expresión, aún en las obras de lenguaje más avanzado. Anteriormente hemos hablado de un casticismo de puro cuño y creemos que este es reconocible incluso en la etapa actual del autor, cuyo pensamiento y expresión musical, con un lenguaje universal, son netamente españoles y hasta madrileños. El malentendido consiste, en nuestra opinión, en una confusión entre el carácter nacional de la música y sus elementos de origen popular, elementos que en una sociedad altamente masificada y tecnificada y con una música que responde a la misma, resultan poco menos que imposibles para ser mantenidos en un estadio de cultura donde ésta necesita una alta preparación y, a veces, un elevado grado de especialización. Sin contar con algunas consideraciones sociológicas en torno a la rápida desaparición de lo que se dio en llamar "lo popular", sustituido por el consumo dirigido de nuestras sociedades de tipo urbano y despersonalizado.

Otro elemento característico de esta etapa halffteriana, que persistirá a lo largo de toda su obra, es el empleo netamente diferenciado de la voz humana con respecto a los instrumentos. Elemento que se acentúa en la música coral. Con un criterio humanístico, tal vez algo superficial pero muy seguro, Cristóbal Halffter se niega a tratar la voz como si se tratara de una máquina (que es

lo que, al fin y al cabo, son los instrumentos). Tal disociación está presente en la "Antífona", pero la encontramos más neta en la "Misa Ducal" donde, al amparo de una técnica directa sobre unos materiales conocidos, se puede permitir el lujo de confiar a las voces la parte "estética" de la obra, mientras queda para los instrumentos la parte "técnica". Esto es una manera de hablar que queda más explicada si decimos que confía a las voces el papel de comunicar la carga expresiva personal y directa de la obra, mientras que emplea los instrumentos para tejer la arquitectura puramente musical de la pieza, es decir, sus relaciones sonoras de tipo abstracto. Este tipo de criterio lo encontraremos a lo largo de casi toda su producción, como ya tendremos ocasión de comprobar.

Otro elemento común a toda la música de Cristóbal Halffter es la existencia de un motor rítmico que confiere vida a la obra musical. En un primer paso pudo pensarse que ello era la consecuencia de la línea Strawinsky-Bartok seguida por el autor. Así el "Concierto para piano y orquesta", los "Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda", el "Concertino", etc. Sin embargo, el descubrimiento primordial de los procedimientos halffterianos estriba en que la métrica de la obra y su respiración son hasta cierto punto independientes de tal motor rítmico. La música del autor respira y tiene una existencia métrica cuya independencia de la fuerza motriz rítmica consiste en un pulso especial no conferido únicamente al ritmo, sino a la acentuación, el empleo de la dinámica, del silencio y del timbre, es como la existencia de un corazón de la pieza cuyo latir le da vida independientemente de las funciones orgánicas en que tal vida se manifieste. Quizá el secreto de la comunicabilidad inmediata de las

obras de Halffter, que han evidenciado esta cualidad en mayor medida que las de otros autores de su promoción, estriba en la realidad de esa pulsación.

Y antes de cerrar esta breve exposición de su primera etapa, mencionemos dos obras que por fecha de composición se encuentran situadas en su actual ejecutoria, pero que por carácter deben figurar junto a las de la primera etapa.

Se trata de la "Misa para la juventud" e "In memoriam Anaïck", dos obras sencillas condicionadas por su origen. La primera como consecuencia de un encargo de la Delegación Nacional de Juventudes en 1965, la segunda como ofrenda a la hija desaparecida del arquitecto Miguel Fissac en 1967. Ambas piezas, por su carácter de obras dedicadas a la juventud y la infancia ofrecen un carácter circunstanciado en el que el autor no tiene inconveniente en volver a etapas anteriores sin por ello implicar en la vuelta a la evolución general del resto de su obra musical.

## b) **Etapa de consolidación**

La segunda época de la obra de Cristóbal Halffter se inicia, como lo hemos reiterado, con la "Sonata para violín solo" de 1958. A decir verdad, no se trata de un salto brusco, puesto que la obra guarda en sí mucho de la etapa anterior, pero su resultado no es un compromiso, sino una síntesis, lo que es algo bastante diferente. Halffter llega a una nueva sintaxis musical a través de un proceso en el que ha reflexionado mucho sobre el paso que va a dar, por consiguiente, éste no es tajante y brusco, sino que se deriva de los materiales anteriores como una reducción al absurdo. La propia "Sonata para violín solo" sirve para demostrar brillantemente este aserto en la tónica

evolutiva de sus dos primeros movimientos que van a desembocar lógicamente, y sin que contraste con los anteriores, en el desarrollo serial del tercer y último movimiento de esta obra-puente.

La llegada a una nueva concepción musical, provoca en el autor un primer deseo de aferrar netamente el material y sus implicaciones, por lo que las primeras obras en la nueva etapa resultan las más abstractas de su producción. De esta manera se ha podido hablar de un cierto objetualismo por cuanto no se trata de componer de manera objetiva e impersonal, al estilo del viejo Hindemith en cuanto a pensamiento, sino de realizar objetos acabados y autosuficientes musicalmente. Esta conquista del lenguaje se llevará a cabo de manera asombrosamente rápida en dos obras muy distintas de carácter: "Microformas" y "Formantes"; títulos que aludiendo a la estructura de la obra revelan ya una preocupación objetiva u objetual.

Con "5 Microformas" probaba Cristóbal Halffter su capacidad para producir objetos musicales autónomos poseedores de una coherencia interna lo suficientemente amplia como para constituir una obra. Sabiamente, Halffter no asume inicialmente la tarea de manejar todos los nuevos componentes simultáneamente, sino que en cada una de las microformas va desarrollando un aspecto, bien sea rítmico, armónico, dinámico o tímbrico. Especial relieve cobran los "Ritmos de afinación indeterminada", microforma dedicada íntegramente a la percusión. En sus primeras ejecuciones esta obra causó no poco escándalo, paralelo a un claro interés, Cristóbal Halffter evidenciaba en esta pieza una dedicación a la percusión que databa ya de "2 movimientos para timbal y cuerda" y que desembocaría en "Espejos", pero al propio tiempo estaba probando cómo la percusión le iba a valer

—por sus valores tímbricos y no sólo rítmicos— para mantener el motor característico de toda su producción. Desde esta microforma, la orquesta halffteriana comprenderá siempre un nutrido conjunto de percusión con una función específica dinámico-tímbrica y estructural en algunos momentos (“Secuencias”, “Espejos”). Buen ejemplo de ello son los cuatro percusionistas empleados en “In expectatione resurrectionis Domini”, los cuatro de la “Sinfonía para tres grupos instrumentales”, los cinco de “Secuencias”, “Symposium” y “Yes, speak out”, los tres de “Brechtlieder”, etc.

En “Formantes”, para dos pianos, el compositor explota por primera vez el ámbito de la forma móvil. Se trata tal vez de la obra más abstracta producida por el autor, algunos han pretendido que también la más seca. Sin compartir esta última opinión, sí creemos que “Formantes” es una obra donde los factores de estructura se imponen a los demás. Esto es lógico; pues, al tratarse de una forma móvil, donde la música puede variar su presentación en cada versión, es necesario para justificar la misma técnica que el resultado sea relevante precisamente desde el punto de vista formal y de las relaciones entre estructuras.

Esta obra, tras la experiencia orquestal de “Microformas”, posibilita al compositor el acometer una técnica de grupos donde todos los elementos del lenguaje, separados en “Microformas”, se aglutinan en una unidad perfecta: Son en cambio los grupos los que conservarán autonomía correspondiendo a los intérpretes su agrupación a través de reglas bastante estrictamente dictadas por el autor, que en ningún momento dimite de su responsabilidad como autor de las estructuras y planificador de los procesos que de ellas pueden derivarse en cada versión.

Tras ejercitarse en las nuevas técnicas y len-

guajes de las dos obras mencionadas, y ejercitarse no significa aquí tanteo, sino dominio de un ámbito nuevo, Cristóbal Halffter se siente con fuerzas para enfrentarse con una ulterior obra en la que las experiencias anteriores le permitan crear libremente dentro de la técnica de grupos que es la elegida por el momento. La obra es la "Sinfonía para tres grupos instrumentales" de 1963 (encargo del Festival de Donaueschingen), una de las piezas más interesantes de Halffter y, desgraciadamente, de las menos escuchadas. La orquesta, una formación normal, está aquí dividida en tres grupos instrumentales dirigidos por el mismo director. La razón no es primordialmente espacial, como se ha hecho creer erróneamente quizá por estar producida en una época en que este tipo de piezas eran usuales en Europa, sino estructural. De tal forma, la composición, que superficialmente parece asemejarse a "Gruppen für drei Orchester", de Stockhausen, se aleja rápidamente de la concepción del autor alemán. Verdad es que Halffter se sirve de la técnica de grupos, pero que ésta es utilizada en una doble vertiente de grupos estructurales y grupos instrumentales, siendo muy característicos, y hasta contrapuestos, unos con otros, lo que motiva la división de la orquesta. La experiencia adquirida en "Formantes" le permite el mejor desarrollo posible de la combinatoria de grupos y el resultado formal, verdaderamente virtuoso de la pieza.

Con todo, y pese a su primer aspecto objetualista y estructural, Halffter comienza en esta obra a incorporar algunos elementos de lenguaje expresivo que eran propios de la etapa anterior. Ello cristalizará en la cantata "In expectatione Resurrectionis Domini" (encargo de la Semana de Música Religiosa de Cuenca). Aquí utiliza Halffter, por primera vez en su nueva etapa, la voz humana

en forma de un barítono y un coro, además de orquesta. La intención es en principio también estructural, pero el empleo de un texto y de la voz humana arrastra a Halffter a un tipo de escritura expresiva que traiciona a veces sus propias intenciones constructivas. Esto, que en dicha obra se realiza de un modo semiinconsciente, será percibido por el compositor rápidamente y quedará incorporado a su acervo musical, que desde este momento irá perdiendo abstractismo en aras de una expresión más libre y directa, incluso más efectista si se quiere, pero que le librarán de la asepsia a la que un músico voluntario y no natural como él podría haber llegado.

Con la obra mencionada se cierra el que impropriamente podríamos llamar período de "dominación de medios" dentro de las nuevas tendencias. A partir de aquí, y una vez dominado el estructuralismo de grupos —de una raíz indiscutiblemente serial—, Halffter se lanzará a la aventura de la libertad, una búsqueda donde el lenguaje musical seguirá partiendo de la experiencia estructural, pero donde los procedimientos serán ya personales e intrasferibles y donde, al ser la estructura siempre un hallazgo nuevo, la expresión y el efecto podrán quedar incluidos dentro del concepto de estructura objetual. El paradigma de todo lo antes expuesto es "Secuencias", obra orquestal escrita en 1964 para el "Concierto de la Paz". La nota del programa del estreno daba una versión anecdótica de la obra según la cual ésta ilustraba el paso del ruido desorganizado a la música a través de diversos niveles de organización progresiva, significando así el paso del desorden de la guerra al orden de la paz. La explicación es naturalmente insuficiente para dar una mínima idea de la obra, y menos para justificarla musicalmente. Halffter rizaba en ella el rizo del

virtuosismo instrumental partiendo de la percusión indeterminada y puntual a la determinada y lineal, para acabar alcanzando los grados más complejos de la orquesta. El procedimiento era en sí tan evidente y estaba tan bien realizado que por ello mismo era incapaz de justificar la obra en sí, o lo hubiera hecho en términos de una total esterilidad. Por el contrario, la composición no se justificaba tanto en su categoría de objeto por su estructura, sino en categoría de fabricación de un objeto musical con una enorme carga expresiva y de potencialidad comunicativa. Cristóbal Halffter acababa de encontrar un difícil huevo de Colón, a partir del cual sus obras se harían cada vez más paradigmáticas, aforísticas independientemente de su longitud, de un efecto más directo, menos rebuscado y más revelador de un talento fuera de lo común.

### c) **Etapa de los anillos**

Tras la experiencia de "Secuencias", y con un dominio a fondo de sus medios y sus propósitos, el principal hallazgo compositivo de Cristóbal Halffter ha sido la técnica de anillos. Es este un procedimiento que se generalizó en la música electrónica y que básicamente consiste en la recurrencia continua de diversos períodos musicales que se pueden superponer con distintas frecuencias temporales en sus retornos. Es un proceso que tiene la ventaja de basar una arquitectura en un hecho de percepción temporal y que trasladado a los instrumentos, como lo ha hecho Halffter, posibilita un método estructural que se evade del concepto de serie, incluso entendido en modo tan amplio como es el aplicarlo a las formas móviles. El primer paso en la técnica de anillos, que Cristóbal Halffter ha empleado de maneras muy diversas, lo tenemos en "Espejos",

para percusión y cinta magnetofónica, obra escrita en 1964 y cuya primera versión, de 1963, se llamó "Homenaje a Ramón Gómez de la Serna". Aquí el anillo es el más simple: la vuelta recurrente del tiempo anterior por la grabación de la primera parte de la obra que se superpone a la realización de la segunda en vivo. La experiencia tenía un valor formal, otro tímbrico de refuerzo y, sobre todo, de investigación en torno a los procesos temporales de la obra musical. Pero este tiempo recurrente era el primer anillo que después Halffter explotaría convenientemente en otras obras.

El propio "Codex", para guitarra sola, que el autor define como "una especie de preludio de Bach con lenguaje actual", observa recurrencias que pueden considerarse preanillos. Claro que "Codex", escrito en 1963, cuenta con una interválica fija que no le permitiría llegar en una primera etapa tan lejos como el material interválicamente indiferente de la percusión de "Espejos" le permitió poco después.

La técnica de anillos se desarrollará más consecuentemente en "Líneas y puntos", de 1966-67 (encargo del Festival de Donaueschingen), toda vez que el enfrentamiento de un grupo de viento a una cinta electrónica le permitía encararse más directamente con la técnica de anillos que, como hemos dicho, es más específica de la música electrónica. Al propio tiempo, la liberación del serialismo estricto en pos de una manera personal y libre, le permite introducir en esta obra una serie de novedades armónicas compuestas por intervalos consonantes no funcionales, método que llevará también a obras posteriores. No obstante, Halffter comprendió que la verdadera novedad de los anillos no estaba tanto en la música electrónica, a la que es connatural, como en la música instrumental donde estaba aún inédita. Ya en

"Antiphonismoi", en 1967, afronta abiertamente una estructura hecha con anillos, pero su concretización exacta tendrá lugar en la obra titulada precisamente "Anillos" y en la cantata "Yes, speak out".

En "Anillos", para orquesta, de 1968 (segunda versión 1969, encargos respectivos de la Norddeutscher Rundfunk y la Radiotelevisión Española), la estructura de la obra corresponde exclusivamente a siete grandes anillos cada uno de los cuales lleva en su interior una serie de anillos menores. Las distintas recurrencias de los anillos entre sí ofrecen el panorama aleatorio de la obra que, en cuanto a su macroestructura, posibilita siete versiones diferentes a partir de cada uno de los siete grandes anillos, pero que en su microestructura conserva gran potencial de variabilidad permaneciendo esencial y reconociblemente como la misma obra, lo que no es poco mérito dentro de la técnica empleada. En general hay que decir que una obra como "Anillos" ha sido mal comprendida al reprocharle que no aporta nada nuevo al universo halffteriano. Ciertamente que en esta obra el dominio y la personalidad del lenguaje son tales que la obra resulta Halffter puro, reconocible en seguida a cualquier oyente medianamente familiarizado con su música, pero la creación de un estilo propio nunca ha sido un defecto y creemos que, desde el punto de vista formal, "Anillos" es una obra muy original respecto a las anteriores del compositor.

La técnica de "Anillos" pasará transformada a "Yes, speak out", a "Fibonacci", "Cuarteto, Memoria 1970" y a "Noche pasiva del sentido", así como a últimas obras, tales como "Planto por las víctimas de la violencia" y "Réquiem por la libertad imaginada". De todas estas obras hablaremos más adelante por incidir en otra serie de

problemas, pero en lo que respecta a los anillos aún añadiremos algo sobre dos de ellas, particularmente interesantes en este aspecto: "Noche pasiva del sentido" y "Réquiem por la libertad imaginada".

"Noche pasiva del sentido", escrita en 1969-70 por encargo de la Südwestfunk de Baden-Baden para soprano, dos percusionistas y tres magnetofones, utiliza los anillos para conseguir cánones autonómicos con la propia voz solista, algunos de cuyos fragmentos van siendo grabados y reproducidos posteriormente, creando una polifonía de cuño muy especial. Por su parte, "Réquiem por la libertad imaginada" introduce anillos de sesgo melódico, algo larvado en obras anteriores, pero que aquí tiene su eclosión.

#### d) **Etapa expresiva**

Paralelamente al desarrollo de los anillos, Cristóbal Halffter evoluciona en un sentido directamente sacado de la experiencia de "In expectatione Resurrectionis Domini", es decir, un nuevo empleo expresivo de la voz humana y del uso del texto. El primer resultado en tal terreno es "Symposio", para barítono, coro y orquesta, estrenado con éxito arrollador en el II Festival de Música de España y América (1967). En esta pieza, Halffter se deja arrastrar por el carácter lúdico de los textos griegos y crea una audaz pirotecnia de efectos musicales de indudable impacto en el auditorio. Que tal efecto es querido, e incluso buscado, nos parece evidente, pero eso no es en principio un reproche a una obra que pretende buscar en los recursos vocal-instrumentales la traducción en efecto sonoro de un texto en griego, incomprensible por tanto para la casi totalidad de los auditores.

“Symposio” es una de las obras más frescas y brillantes de Cristóbal Halffter y una de las más decontractadas que se han escrito nunca en España.

Los procedimientos y el efecto de “Symposio” han influido decisivamente en el ánimo del autor en la composición de “Yes, speak out” de 1968 (encargo de la ONU), para barítono, soprano, dos coros y dos orquestas con dos directores, que en su versión definitiva incorpora seis recitadores. La obra es un monumental aparato vocal-instrumental, el más amplio al que se haya acercado jamás el compositor. Desde el punto de vista de la estructura es interesante la división en dos coros y dos orquestas, que no son rígidos sino que pueden estar integrados por elementos diversos en cada momento de la obra.

Ello permite una gran flexibilidad formal y una constante movilidad de efectivos. Desde el punto de vista expresivo, la temática de la obra y el texto, literariamente muy modesto, de Norman Corwin, perjudican un tanto la independencia de pensamiento puesto que los efectos están encaminados a subrayar un texto claramente comprensible y tremendamente declamatorio en otros momentos, lo que subraya la gran cantidad de medios empleados. No obstante, el resultado es atractivo y sirve para ilustrar hasta qué punto Cristóbal Halffter se ha hecho dueño de un estilo brillantemente personal.

Entre “Symposio” y “Yes, speak out” se sitúa “Brechtlieder”, donde la voz humana se desarrolla en forma solista. La primera versión de esta obra (1964-65, encargo del Goethe Institut) comprendía sólo las tres primeras canciones (“Eisen”, “Die Maske des Bösen”, “Epitaph”), y su tratamiento con dos pianos y voz traslucía esa cierta incomodidad camerística de la que ya hemos hablado.

La transformación de la obra para voz y orquesta (por encargo de la Radiotelevisión Española en 1967) y el añadido de una cuarta canción ("Liturgie von Hauch"), que supera en duración a todas las anteriores juntas, ha transfigurado la obra. Aquí la técnica de anillos aparece soterradamente en la cuarta canción en forma de recurrencia del estribillo. Al mismo tiempo, el texto está tratado con una deliberada intención dramática que se traduce en el empleo orquestal. En tal sentido nos hallamos en el polo opuesto a las obras de estructura abstracta del autor y al propio tiempo percibimos una unidad de estilo con aquellas a través de la presencia de aquel motor, el "corazón", de que hemos hablado en sus obras primerizas y que no le ha abandonado casi nunca en su carrera. "Brechtlieder" es una obra "airada" en el mismo sentido que "Yes, speak out", pero su resultado es más redondo porque, al enfrentarse con la responsabilidad de subrayar un texto, el de Brecht es infinitamente superior al de Corwin. "Brechtlieder" exhibe además un ultravirtuosismo de la voz que, independientemente del texto, la convierte en un instrumento solista en diálogo con la orquesta. Esta es la vez que más concluyentemente Cristóbal Halffter ha fundido el concepto de voz-instrumento con el de voz-expresión.

Tal camino virtuosístico será retomado en "Fibonacci", obra para flauta y orquesta de cuerda y percusión escrita en 1969-70 por encargo de la Fundación Gulbenkian. Escrita para Karl-Bernhard Sebon, no elude ninguna de las posibilidades ultravirtuosísticas, incluso clownescas, de este artista. La cuerda por su lado, que utiliza también los anillos, no evita tampoco el virtuosismo, convirtiéndose así en una pieza de alta pirotecnia donde su mejor valor consiste en trascender la acrobacia por su propia exageración y

conferirle así valor de forma. Utiliza el autor la serie matemática de Fibonacci, serie áurea a la que otras obras habían hecho alusión, pero este elemento, que sirve para dar coherencia interna, no tiene porqué trascender más allá de una hipótesis de trabajo y lo que se impone en esta obra a la escucha es más que todo su carácter de divertimento, casi al modo de un capricho paganiniano.

El virtuosismo con valor dramático de "Brechtlieder" y "Fibonacci", así como el tratamiento hiperexpresivo de la voz, solista o coral, en las últimas obras de Halffter, nos hacen suponer que el compositor se hallaba en las mejores condiciones para emprender un género tan problemático y difícil como es la ópera, género para el que ya estaba maduro. De hecho, recibió un encargo en tal sentido de la Opera de Düsseldorf, pero las dificultades del texto elegido y el no estar de acuerdo con él, han pospuesto momentáneamente esta posibilidad. No obstante, este camino vocal ha producido una obra verdaderamente maestra como es "Noche pasiva del sentido". El ambiente, más que la significación del texto de San Juan de la Cruz, está plenamente conseguido, y la maestría del autor es asombrosa. Se trata sin duda de una de sus obras más hermosas y expresivas y también de las más originales y perfectas desde un punto de vista técnico.

Muy pocas obras de cámara jalonan la etapa avanzada de Cristóbal Halffter y no figuran, además, entre las más importantes, ya que "Noche pasiva del sentido" no puede considerarse camerística por sus medios magnetofónicos y su talento. No obstante, seríamos injustos si no señaláramos los valores de "Antiphonismoi", obra de 1967 para siete ejecutantes.

Aquí la técnica de anillos está empleada cons-

cientemente, pero también está presente e indisolublemente ligada a ella la técnica de estructuras derivativas empleada en "Secuencias". "Antiphonismoi" es una obra completamente antirretórica, donde los elementos estilísticos del autor se reducen al mínimo. Pero por ello se trata de una obra fundamentalmente irrepetible. Ello se percibe comparativamente con la "Oda", escrita en 1969 para la celebración de un directivo de su casa editorial, obra también de pequeño conjunto, donde el compositor se produce con gran delicadeza, pero a riesgo de borrar esa fuerza motriz que parece ser la constante más interna y general de su obra. Esto es, claro está, un peligro, pero el autor se ha decidido a arrostrarlo en otra obra camerística, el "Cuarteto, Memoria 1970", escrito en 1970 por encargo de la Fundación Coolidge. Aquí, aprovechando el año beethoveniano, Halffter utiliza tres citas procedentes de los cuartetos de Beethoven, pero no en calidad de collage o por seguir la moda europea de citas musicales tan brillantemente realizada en la "Sinfonía" de Berio, sino como momentáneas cristalizaciones del material halffteriano en torno a estos fragmentos que luego se van difuminando, algo que está más emparentado con la visión de obras como el cuarteto "Eigentlich nicht" de Karl-Erik Welin que con el mundo de las citas, el collage-sorpresa, o la agresión pura. "Cuarteto, Memoria 1970" es una obra en la que los anillos también están presentes y con un larvado melodismo que pasará a evolucionar en "Réquiem por la libertad imaginada". El ambiente del cuarteto es sutil y delicado, pero observa los mismos problemas que la "Oda", desde el punto de vista de la mecánica halffteriana de la comunicación.

En sus dos últimas obras, hasta el momento, Cristóbal Halffter ha vuelto a los grandes conjun-

tos, ambiente en el que sin discusión se mueven sus más valiosas obras. La primera de ellas es "Planto por las víctimas de la violencia", escrita en 1970-71 por encargo del Festival de Donaueschingen, para conjunto orquestal y transformaciones electrónicas con los aparatos concebidos por el técnico alemán Haller. La obra permite, por su planteamiento, un esquema espacial de acústica y una gran riqueza tímbrica. En alguna medida se inscribe dentro de la línea de la técnica de anillos, pero con una problemática mucho más amplia desde el punto de vista de la escucha y el desarrollo. La obra, de gran impacto y éxito, es uno de los logros más espectaculares de su autor y una obra de gran categoría. Se inscribe en cierto modo en la moda actual de la electrónica en vivo, a la que aporta soluciones personales y más sugerentes de lo que la mayoría de sus colegas europeos ha conseguido en el mismo terreno.

Por otro lado, se acerca a unos planteamientos políticos o sociales que Halffter no había tocado en sus títulos, sino sólo en sus textos. Esta incorporación parece un tanto tardía con respecto a otros autores europeos, algunos de los cuales, singularmente Penderecki, la han utilizado como coyuntura de mercado de amplios horizontes comerciales. No es este el caso de Halffter, cuya música tiene categoría suficiente para justificarse por sí misma sin necesidad de recurrir a reclamos oportunistas.

En la misma línea que "Planto por las víctimas de la violencia", se inscribe la que hasta el momento de escribir estas líneas es la última obra de Cristóbal Halffter: "Réquiem por la libertad imaginada", compuesta en 1971. Se trata de una composición para gran orquesta en la que el autor muestra su gran dominio de estos medios y utiliza

un particular sistema de anillos melódicos. Poco tiene que ver esto con el incipiente melodismo de nuevo cuño iniciado por autores como György Ligeti en "Ramifications" o "Melodien", y mucho, en cambio, con los anillos anteriormente practicados por Halffter y especialmente con las cristalizaciones de que hablábamos a propósito del "Cuarteto, Memoria 1970", sólo que en este caso no se trata de temas ajenos, sino de un material propio. Esta obra, que es una composición de gran valor, correría el riesgo de ser valorada únicamente en función de su título, como ha ocurrido con otras de otros autores, si no fuera porque su fuerza expresiva y su calidad poética se impondrían igual con un título de origen abstracto como los de su primera etapa en los terrenos vanguardistas. Incluso en algún sentido podría hablarse de un paralelismo entre esta composición y "Secuencias", en el sentido de que ambas son una especie de síntesis y resumen de las obras que las anteceden y una puerta abierta a una evolución de otro tipo, evolución que una personalidad tan inquieta como la de Cristóbal Halffter no tiene por menos que sufrir en el futuro.

La obra de Cristóbal Halffter vista ahora, a finales de 1971, tras veinte años justos de ejecutoria, se nos aparece como un cuerpo orgánico y evolutivo perfectamente inserto dentro de la tónica general de la música española y universal de esos años. Tras un período de conquistas de lenguaje, la obra se afianza en la creación de un estilo, lo que, en definitiva, producirá la cristalización de una serie de ideas musicales que, tras la evolución, producen una involución, es decir, una puesta en evidencia a través de una nueva sintaxis de las constantes profundas que una auténtica labor de creación lleva dentro de sí desde sus primeros pasos, por muy balbucientes

que pudieran ser éstos. Independientemente de lo que pueda dar de sí su evolución posterior, la obra de Cristóbal Halffter queda hoy incorporada por derecho propio a la Historia de nuestra música.



## **EL MUSICO ANTE LA CRITICA**

Estas "Microformas", constituidas por un tema y variaciones, están tratadas con mano flexible, segura e ingeniosa, con una invención extraordinariamente viva y una muy rica y centelleante imaginación sonora.

Fernando Ruiz Coca. "El Alcázar"  
(Madrid)

La "Sinfonía para tres grupos instrumentales" de Cristóbal Halffter, el miembro más joven de una familia musical muy ligada a Falla, continúa en tal espíritu y es una ordenación llena de fantasía de cinco estructuras melódicas y rítmicas, y es pieza que, más allá de sus relaciones con la forma clásica, desarrolla una forma interior muy medida y consigue una gran expresión espacial a partir de sus tres centros sonoros.

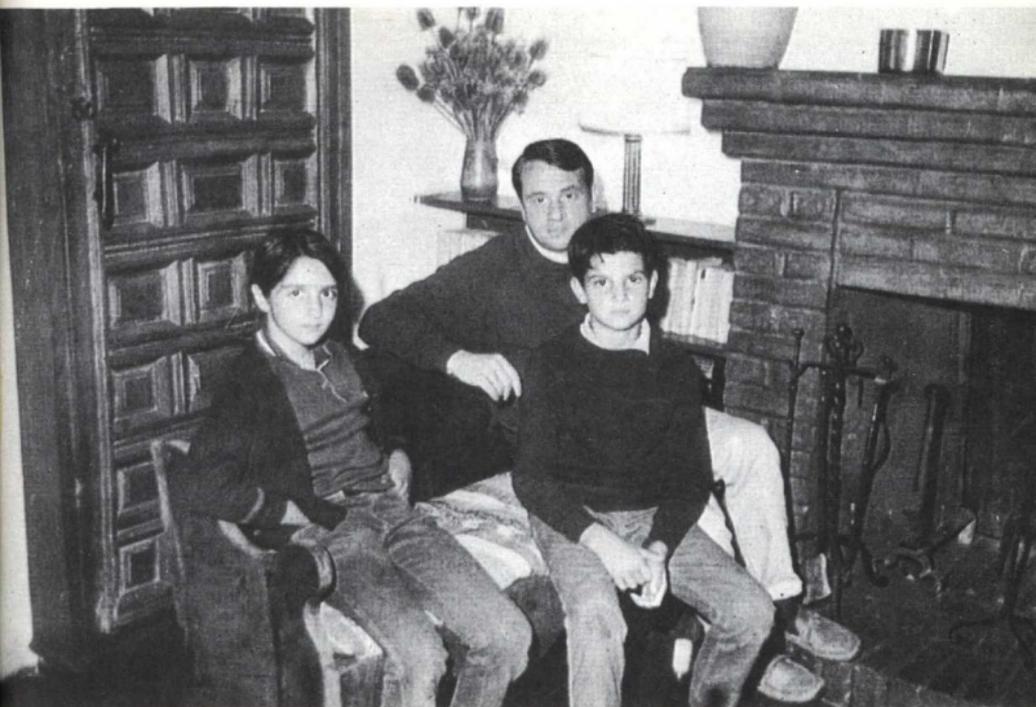
K. H. Ruppel. "Süddeutsche Zeitung"  
(Munich)

¿Qué tienen las "Secuencias" de Cristóbal Halffter que se alzan como velas sobre un mar de ovaciones en el transcurso de un festival de música de hoy? "Secuencias" posee dos virtudes: imaginación y buen hacer. Que la imaginación de Cristóbal Halffter tiene algo específico del genio español nos lo han dicho, porque lo perciben mejor, los de fuera. Que su manera, íntimamente ligada a la inventiva, sirve para expresar la idea creacional con claridad y fuerza meridiana, es evidente. Desde la sorpresa inicial hasta el desarrollo tan tenso y ceñido que no permite alejar nuestra atención de cuanto sucede en la orquesta, todo es bello y, por lo mismo, bueno.

Enrique Franco. "Arriba"  
(Madrid)

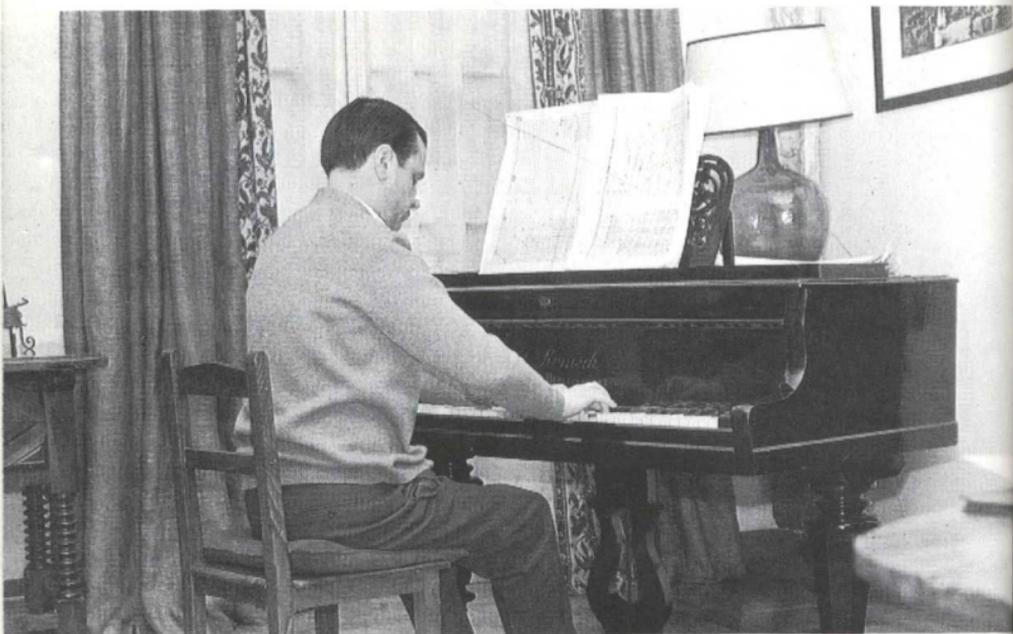
Partituras como la de "In expectatione resurrectionis Domini" de Cristóbal Halffter, ofrecen belleza, novedades, atractivos y conquistas de tal entidad, que sólo con carácter provisional de urgencia puede establecerse un comentario crítico. Desde el crudo primer acorde, brutal en su dramatismo, se anuncia que el autor rompe moldes y tradiciones. Para llegar al pleno estallido de fe del último número, en el que interviene todo el contingente; pasamos por cuadros muy distintos: en el primer número con el coro, la madera, la cuerda grave; en el segundo, luego de la entrada en tensión sonora, el eco poético de la cuerda, la celesta, el arpa y el vibráfono, que prepara la salmodia, de real emotividad, del barítono, al que sólo en el momento postrero se une el coro. La presencia de las voces dulcifica la evidente acritud, no caprichosa.

Antonio Fernández-Cid. "Informaciones"  
(Madrid)



Con sus hijos Marfa y Alonso.

En su estudio.



En su ensayo.



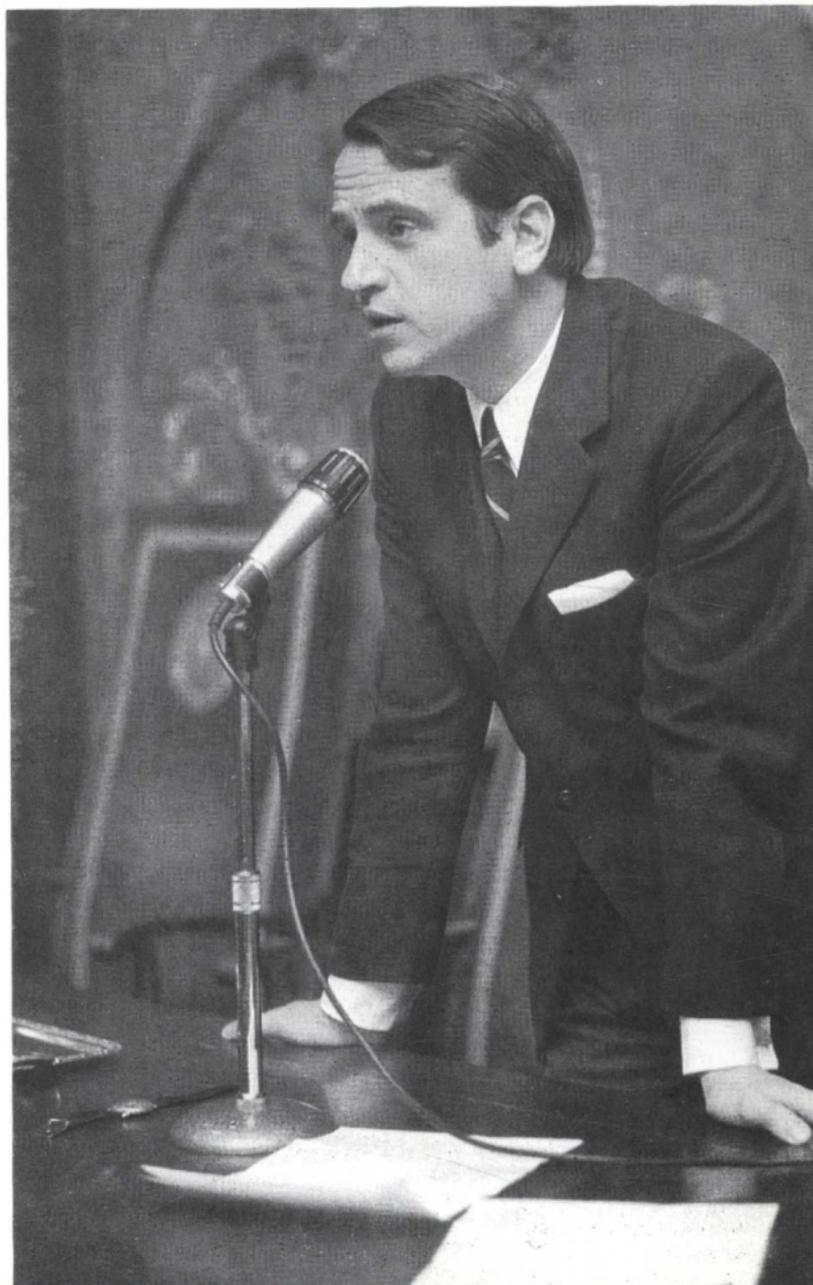


En la Universidad de Santander.

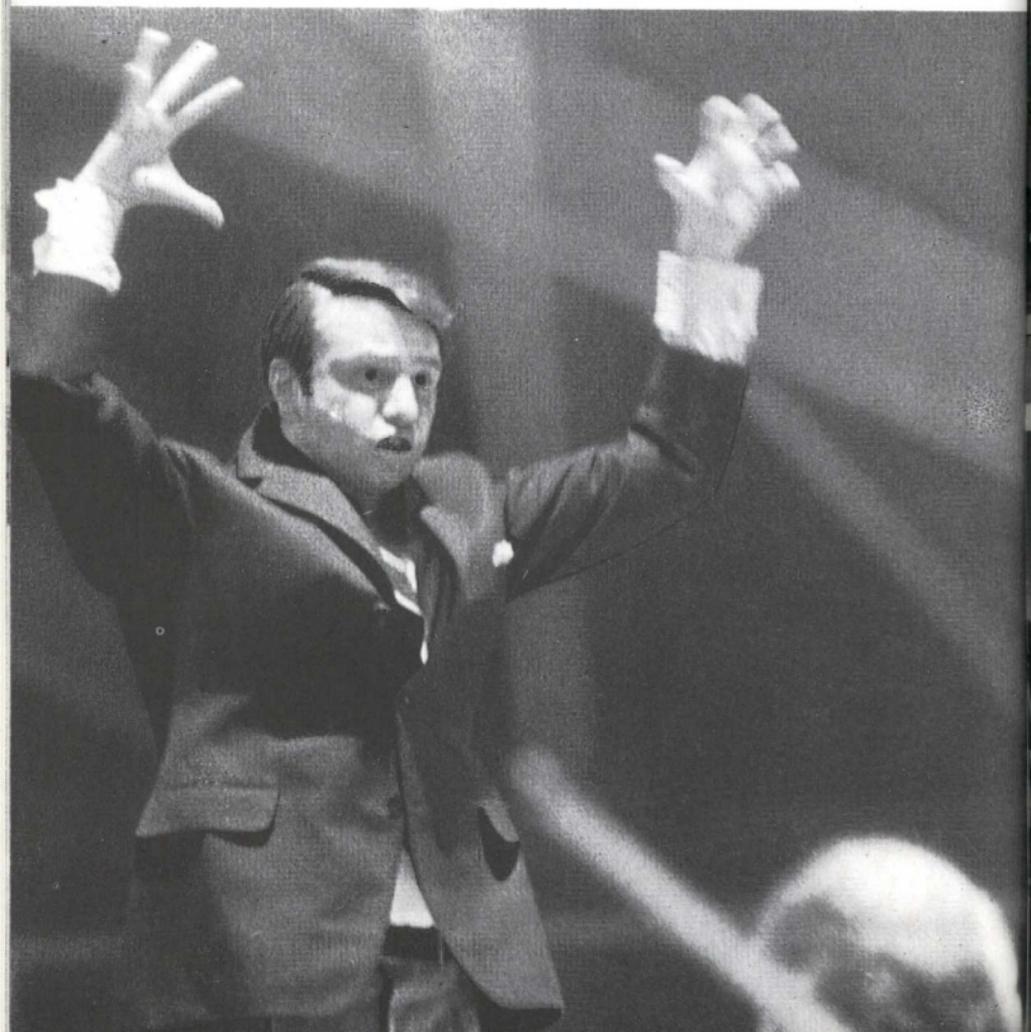


En la Universidad de Navarra.

Conferencia en la  
Universidad de Navarra.



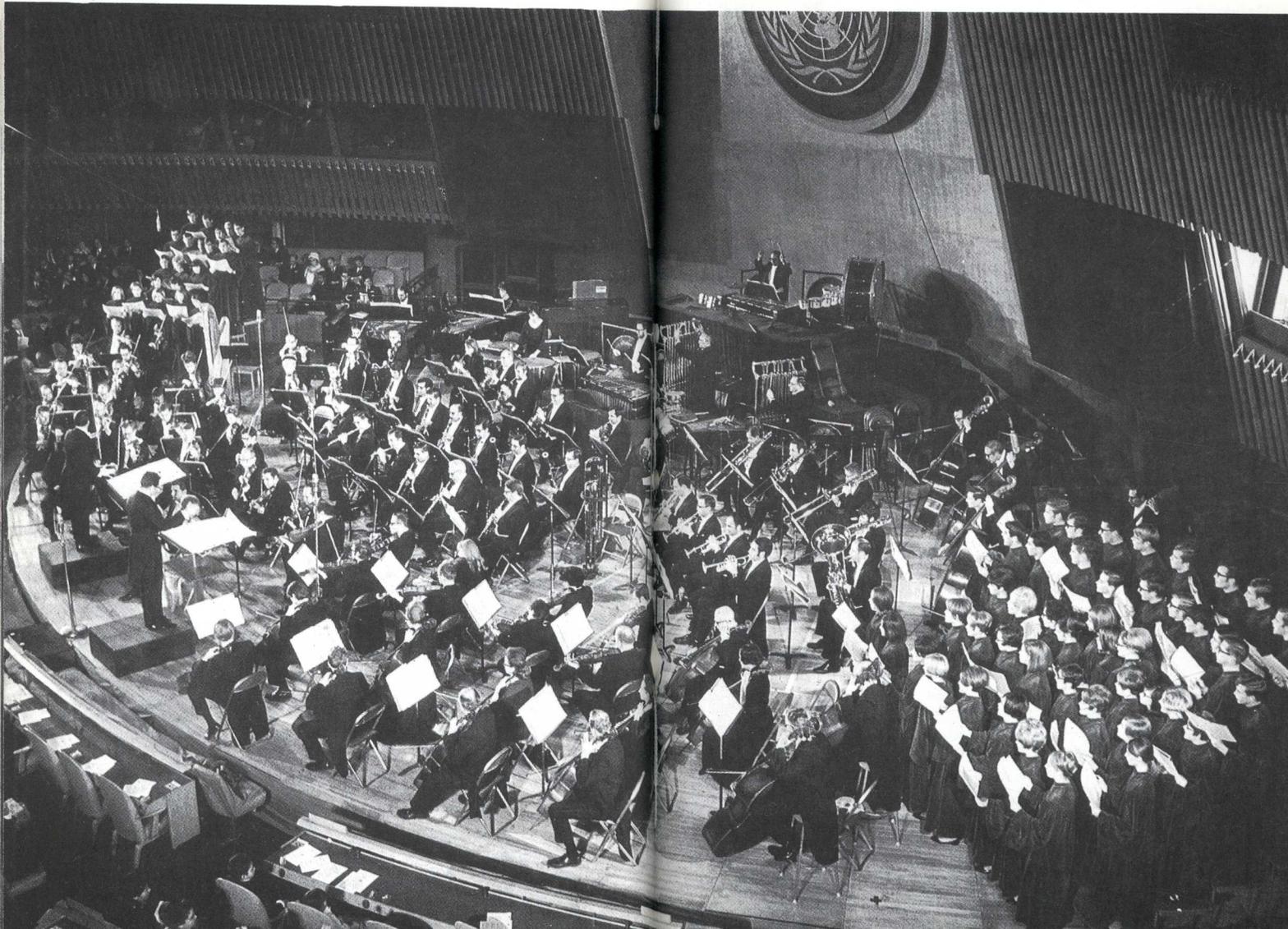
Dirigiendo "Anillos" en el  
festival de Royán.





Dirigiendo "Anillos".

Estreno mundial en la ONU de la Cantata de Cristóbal Halffter. "Yes, speak out, yes".



Con Odon Alonso  
y Manuel Carra  
en el estreno de  
"Concierto para Piano  
y Orquesta".



Con Luis de Pablo,  
Enrique Franco y  
Antonio Fernández-Cid.



Con los compositores  
Carmelo Bernaola y  
Xavier Benguerel  
en Santiago de Compostela.



Con los compositores  
Arne Nordheim y  
Wlodzimierz Kotonsky.

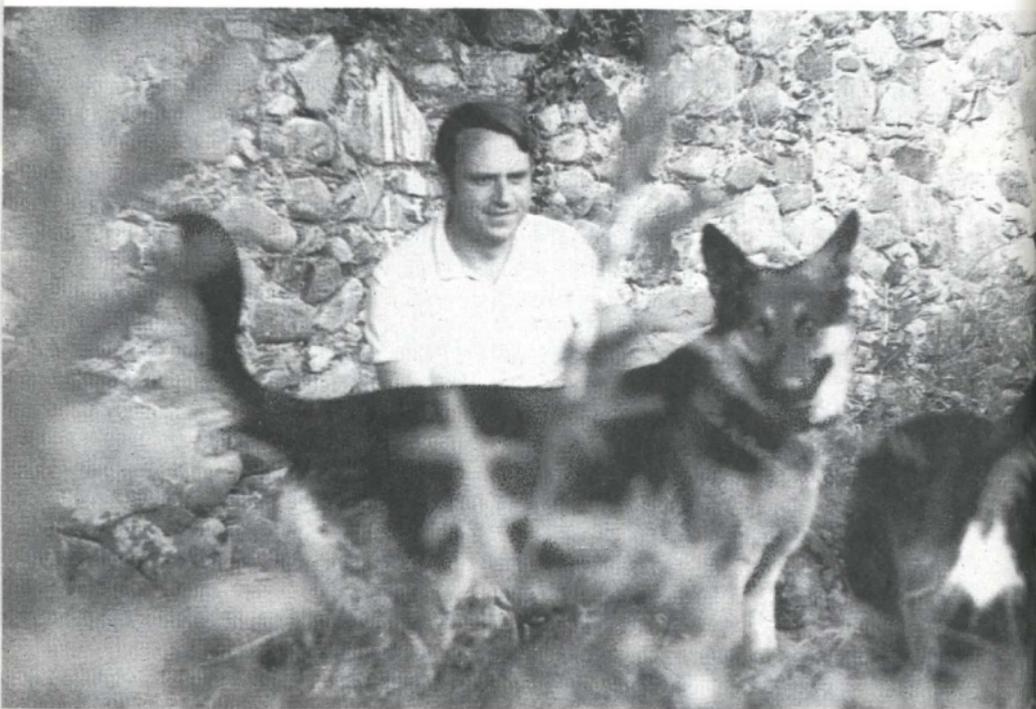


En la exposición  
homenaje a Falla,  
entre sus tíos  
Rodolfo y Ernesto.



En Berlín  
con  
Miguel Fissac.





En Villafranca del Bierzo.

“Secuencias”, del joven Cristóbal Halffter, obra extremadamente brillante y muy espectacular, de una soberbia elegancia orquestal, de una imaginación real y llamativa, de una invención sonora llena de nervio, de músculo y de temperamento, obra que hace una síntesis notable y personal de las técnicas actuales, partiendo del ruido para ir hacia la música artística más refinada y los efectos de virtuosismo más felices.

Claude Rostand. “Le figaro litteraire”  
(París)

Echamos gozosamente las campanas al vuelo por el triunfal estreno de Cristóbal Halffter, con su obra para solista, coro mixto y orquesta, “Simposion”. Sobre textos clásicos griegos, nuestro joven compositor ha escrito una partitura dividida en una introducción —el canto del simposiarca— que expone los temas que han de ser recitados, y cinco escolios con distintos fragmentos poéticos en los cuales la música se inspira, a la vez que subraya elocuentemente. Una escritura basada en sonoridades y escalas de procedencia griega, realiza sobre la instrumentación normal de una orquesta, enriquecida por la más variada percusión, solos de barítono y coro mixto —desdoblado en dos grupos— dan a la nueva obra de Cristóbal Halffter un lenguaje poderoso y recio, sugestivo y sorprendente y estéticamente musical.

Juana Espinós Orlando. “Madrid”  
(Madrid)

La cantata “Yes, speak out” es un trabajo en el que el mensaje —noble mensaje— es de la mayor consideración y está envuelto en una imaginación no convencional e interesante. La primera

audición es una experiencia en la que se pueden distinguir cuidadosamente el nivel de trabajo desde el sonido que puede acercar al oyente al nacimiento de una emoción estética y que por otro lado puede traerle un "mensaje" en el sentido del movimiento final de la "Novena sinfonía" de Beethoven.

John K. Sherman. "The Minneapolis Star"  
(Minneapolis)

El honor de cerrar el festival correspondió a "Anillos", de Cristóbal Halffter. Cristóbal es un hombre naturalmente moderno y por tanto no tiene necesidad de mortificarse en penitencias y ejercicios de estilo o técnica. Es un músico dotado de una sana golosidad sonora, que toma su bien donde lo encuentra y no tiene miedo de ser incluso divertido. Quien ha escuchado en otra ocasión "Anillos", dice que es una obra de brillantísimo virtuosismo orquestal imbricado en una especie de alucinante ilusionismo acústico. Aunque en la ejecución de ayer tal esplendor estuviera un tanto ofuscado, no lo fue tanto que no se pudiera arrojar un vistazo en la transparencia de la fábrica sonora.

Massimo Mila. "La Stampa"  
(Turín)

Por lo que se refiere al "Cuarteto 2" de Halffter, que se estrenaba en España —antes se había tocado en Wáshington y Lisboa—, mi opinión es asimismo enteramente favorable. Inserto en cierto modo en el mismo orden de ideas y de quehacer que su no lejana "Oda", prueba como ésta hasta qué punto es dueño Cristóbal Halffter de esa facultad reservada a los grandes compositores de saber expresarse con idéntica maestría mediante el con-

junto espectacular y a través del grupo reducido, con la acumulación y con la economía de elementos.

Leopoldo Hontañón. "ABC"  
(Madrid)

"Fibonacci" de Cristóbal Halffter es una obra de virtuosismo, tanto en el auténtico "paganismo" de los solos de flauta, como en la propia música orquestal, esencialmente abocada a la búsqueda de efectos. Estos, como todo, se consiguen casi siempre con verdadero interés y sin perjuicio de una inalienable estética musical. El compositor nos presenta situaciones originales y crea atmósferas sonoras propicias a desarrollar un drama que todos aguardamos desde el primer golpe de batuta. La pieza llega a su fin sin que nada haya ocurrido en ese mundo recién nacido. El drama está precisamente en esa ausencia de drama.

Antonio Victorino d'Almeida  
(Lisboa)

"Fibonacci" es, ante todo, una obra que no sorprende ni hiere, pese a su adscripción volcada dentro de los moldes que se reconocen como vanguardistas. Cristóbal Halffter, siempre un gran compositor de España y de nuestro tiempo, emplea en esta obra la cuerda reducida y dos percusionistas, y con estos materiales —además de la flauta solista— parte de la tesitura sobreaguda para utilizar predominantemente climas de cuidadas sonoridades, tenues, gratas, con notas largas y bien mantenidas por diversos medios fundidos maravillosamente. Su planteamiento matemático y el de su misma inspiración quedan en muy segundo lugar en el interés de esta partitura, capaz de

suscitar unos resultados finales proporcionados, a pesar del largo cuarto de hora de su duración, que nos atraen y hasta divierten con hallazgos y travesuras instrumentales de novedad indudable, porque se denota en todo momento la saludable organización de las cosas.

Antonio Iglesias. "Informaciones"  
(Madrid)

Poesía de la técnica, no otra cosa, es lo que logró desentrañar Cristóbal Halffter, y el estreno de "Noche pasiva del sentido" fue el punto culminante del concierto. La voz, en su registro medio, trae a la mente reminiscencias de la música española antigua y, de cuando en cuando, escala las más extraordinarias alturas. Es grabada en cinta para resonar de nuevo momentos después a través del amplificador, como algo difuminado, pasado, que, desposándose con el presente, de la tonalidad nueva, se convierte de nuevo en realidad. Por momentos parece como si cantara un coro de mil ecos diferentes. Un cuadro sonoro compuesto de vocalizaciones y susurros, que deslee el texto de San Juan de la Cruz en variaciones fonéticas, en gritos, en gemidos suspensos. Un mundo sonoro, fascinador, de un recogimiento extrañadamente cautivador.

Heinz W. Koch. "Die Welt"  
(Hamburgo)

España se distinguió una vez más gracias a "Planto por las víctimas de la violencia", de Cristóbal Halffter, para conjunto de cámara y electrónica, obra austera y refinada que empieza y termina en una red continua evolucionando perpetuamente con sonoridades admirables mientras que una larga parte intermedia llega a un nivel bastante

patético, tanto por sus percusiones violentas, cuyos sonidos viajan a través de la sala, que por su bella marquertería de grupos instrumentales en períodos disociados de diseños quebrados, dramáticos, composiciones abstractas que se borran poco a poco, que se disuelven en una especie de niebla.

Jacques Lonchamp. "Le monde"  
(París)

"Planto por las víctimas de la violencia" es una obra en la que el título no está en una relación conceptual con la factura de la composición, ya que va mucho más allá de las circunstancias históricamente exactas de su nacimiento e, incluso, del problema crítico del artista que trabaja con sonidos. Y aquí el lenguaje sencillo y retenido de Halffter, a punto de cultivar un cómodo academicismo, logra una transparencia y un equilibrio sonoro en los que incluso el azar compositivo se inserta con una hiriente seguridad.

Friedrich Hommel. "Frankfurter Allgemeine"  
(Frankfurt)

Yo no sé. ni me importa, lo que de la "Cantata" de Cristóbal Halffter puedan decir las personas para las que la música no debe ser sino "Evasión" y "belleza". Tampoco sé, ni me importa, lo que acerca de ella puedan opinar los técnicos de la creación musical. Lo único que sé es que yo —profanísimo en música y hombre a quien su vida apenas le permite oírlo— he sentido en mi alma y en mi piel, oyendo esa "Cantata", el dolor y el gozo, la humillación y el orgullo de ser hombre de mi tiempo.

Pedro Laín Entralgo



## **ESQUEMA DE SU VIDA**

**1930**

Nacimiento, el 24 de marzo, de Cristóbal Halffter Jiménez-Encinas.

**1934-1939**

Primeros estudios musicales bajo el cuidado de su madre.

**1936-1939**

Residencia en Alemania durante la Guerra Civil Española.

**1939**

Regreso a España.

**1941**

Muerte de su madre.

**1945**

Recomienza el bachillerato español al no ser convalidados sus estudios alemanes realizados en el Colegio Alemán de Madrid.

**1948**

Termina el bachillerato sin reválida.

**1947-1951**

Estudios más serios con Conrado del Campo.

**1951**

Premio Extraordinario de Composición con el "Scherzo".

**1951-1954**

Realiza el servicio militar como voluntario en el Batallón del Ministerio del Ejército. En la Banda actúa como platillero.

**1952**

Colaboraciones en Radio Nacional de España y primeras músicas para películas. Empieza a dirigir orquestas.

**1953**

Premio Nacional de Música con el "Concierto para piano y orquesta".

**1954**

Primera salida al extranjero. Va a París con su tío Ernesto. Ese mismo año regresa a París de septiembre a diciembre con una beca.

**1955**

"Tres piezas para cuarteto". Comienzo de la "Misa Ducal". Diversas películas.

**1956**

Nueva estancia en París. Contactos con Alberto Blancafort, Antonio Ruiz Pipó y otros músicos españoles. Se casa con Marita Caro.

**1957**

Beca "Conde de Cartagena" para residir en Italia. Vive en Roma. Contactos con Luigi Dallapiccola y con Ernesto Halffter. Participa en la fundación del Grupo Nueva Música.

**1958**

Primeros intentos seriales en el último movimiento de la "Sonata para violín solo".

**1959**

En Santiago de Compostela conoce a Alexander Tansman, con el que sigue un curso. El ballet "Jugando al toro" le permite ir a Londres, donde toma contacto con la Universal Edition, su futura editorial.

**1960**

Con el estreno de "Microformas" se consolida el nuevo lenguaje musical del autor.

**1961**

Estancia en Tokio con motivo del Congreso para la Libertad de la Cultura. Contactos con Xenakis y Berio.

**1962**

Gana la cátedra de composición del Conservatorio de Madrid.

**1963**

El Festival de Donaueschingen le encarga y estrena "Sinfonía para tres grupos instrumentales".

**1964**

Por encargo del Ministerio de Información y Turismo escribe y estrena "Secuencias". Es nombrado Director del Conservatorio de Madrid.

**1965**

El Festival de la SIMC presenta "Secuencias". La Fundación Kussewitzky le encarga "Symposio".

**1966**

Abandona la dirección del Conservatorio de Madrid y la cátedra de composición. Estancia en Holanda para la cinta electrónica de "Líneas y puntos". Beca del DAAD para residir un año en Berlín.

**1967**

Año de residencia en Berlín. El Festival de la SIMC presenta en Praga "Sinfonía para tres grupos instrumentales". Curso bajo su dirección en el Instituto di Tella, de Buenos Aires. El II Festival de América y España presenta el estreno de "Symposio". Por encargo de la Radiotelevisión Española compone y estrena la versión orquestal de "Brechtlieder".

**1968**

Por encargo de la Norddeutscher Rundfunk compone y estrena "Anillos". Por encargo de la ONU compone y estrena "Yes, speak out".

**1969**

Recibe una beca de la Fundación Ford. "Yes, speak out" es ejecutada en Madrid y Viena. La versión de Viena es revisada y definitiva. Por encargo de la Radiotelevisión Española compone y estrena una nueva versión de "Anillos". Recibe un encargo de la Fundación Gulbenkian y escribe "Fibonacci".

**1970**

"Fibonacci" se estrena simultáneamente en Lisboa y Hamburgo. Gran éxito de "Anillos" en el Festival de Royan, bajo la dirección del autor. Recibe un encargo de la Fundación Coolidge y compone el "Cuarteto II, Memoria 1970". Viaje de conciertos a Méjico. Dirige un curso de composición en el Festival de Granada. Es nombrado director de la Cátedra de Música de la Universidad de Navarra.

**1971**

El Festival de Donaueschingen le encarga y estrena "Planto por las víctimas de la violencia". "Noche pasiva del sentido" se estrena en Baden-Baden. Dicta un curso especial en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Termina "Réquiem por la libertad imaginada".



## **ESQUEMA MUSICAL DE SU EPOCA**

**1930**

Nacimiento de Luis de Pablo.  
Strawinsky: "Sinfonía de los salmos". Anton Webern: "Cuarteto op. 22". Oscar Esplá: "Canciones playeras".

**1931**

Edgard Varèse: "Ionisation".  
Nacen Xavier Benguerel, Agustín Bertomeu, Sylvano Bussotti y Mauricio Kagel. Muere Carl Nielsen.

**1932**

Arnold Schönberg: "Piezas para piano op. 33".

**1933**

Schönberg emigra a los Estados Unidos. Hindemith: "Matías el pintor". Nace Leonardo Balada.

**1934**

Regreso de Prokofiev a Rusia. Webern: "Concierto op. 24". Nacen Claudio Prieto y Vinko Globokar. Muere Franz Schreker.

**1935**

Alban Berg muere después de componer "Lulú" y "Concierto para violín". Nace Peter Schat.

**1936**

Se celebra el Festival de la SIMC en Barcelona. Bartok: "Música para cuerda, percusión y celesta". Nace Gilbert Amy.

**1937**

Muerte de Ravel. Bartok: "Sonata para dos pianos y percusión". Nacen Miguel Angel Coria y Bo Nilsson.

**1938**

Webern: "Cuarteto op. 28".

**1939**

Strawinsky y Hindemith emigran a Estados Unidos. Anton Webern: "Cantata op. 29". Ernesto Halffter: "Rapsodia Portuguesa". Nacen Francisco Cano y Heinz Holliger.

**1940**

Bartok emigra a los Estados Unidos. Messiaen: "Cuarteto para el fin de los tiempos". Joaquín Rodrigo: "Concierto de Aranjuez". Nace Jesús Villa Rojo.

**1941**

Luigi Dallapiccola: "Canti di Prigionia". Jesús Guridi: "Diez melodías vascas". Gofredo Petrassi: "Coro di morti". Nace Carlos Cruz de Castro.

**1942**

Messiaen publica "Técnica de mi lenguaje musical". Schönberg: "Oda a Napoleón". Nace Tomás Marco.

**1943**

Bartok: "Concierto para orquesta". Muere Serge Rachmaninoff.

**1944**

Messiaen: "Visiones del Amén".

**1945**

Mueren Bartok y Webern. Strawinsky: "Sinfonía en tres movimientos". Esplá: "Sonata del sur" (tercera y última versión). Nace José Luis Téllez.

**1946**

Schönberg: "Trío". Boulez: "Sonatina". Guridi: "Sinfonía pirenaica". Nace Arturo Tamayo. Muere Manuel de Falla.

**1947**

Schönberg: "Un superviviente de Varsovia". John Cage: "Sonatas e interludios". Wolfgang Steinecke institucionaliza los cursos de verano de Darmstadt, ya iniciados en 1945. Muere Alfredo Casella.

**1948**

Dallapiccola: "Il prigionero". Messiaen: "Sinfonía Turangalila". Boulez: "Sonata II" y "Le soleil des eaux". Pierre Scaeffefer inicia las experiencias de la música concreta.

**1949**

Mueren Richard Strauss y Joaquín Turina. Schönberg: "Fantasía para violín y piano". Messiaen: "Modos de valor e intensidad". Rodrigo: "Concierto Galante". Theodor Adorno publica "Filosofía de la nueva música".

**1950**

Se crea en Colonia el primer estudio de música electrónica. Schaeffer y Henry: "Sinfonía para un hombre solo". Muere Kurt Weill.

**1951**

Muerte de Schönberg. Strawinsky: "The rake's progress". Boulez: "Polifonía X" y "Estructuras para dos pianos". Luigi Nono: "Polifonía-Monodía-Rítmica". Ernesto Halffter: "El cojo enamorado".

**1952**

Stockhausen: "Kontrapunkte". Earle Brown: "Folio". Montsalvatge: "Cuarteto indiano".

**1953**

Henry: "Orfeo". Stockhausen: "Estudios I y II". Montsalvatge: "Concierto breve". Muere Serge Prokofiev.

**1954**

Strawinsky: "In memoriam Dylan Thomas".  
Varèse: "Deserts". Se funda el Domaine Musical.  
Muere Charles Ives.

**1955**

Boulez: "Le marteau sans maître". Nono: "Incontri". Pousseur: "Quinteto a la memoria de Webern". Xenakis: "Metástaseis". Gombau: "Siete claves de Aragón". Ernesto Halffter: "Fantasía galaica" Muere Arthur Honegger.

**1956**

Strawinsky: "Canticum Sacrum". Stockhausen: "Canto de los adolescentes". Nono: "Il canto sospeso". Luis de Pablo: "Elegía".

**1957**

Stockhausen: "Gruppen". Kagel: "Anagrama". Juan Hidalgo: "Ukanga". Muere Jan Sibelius.

**1958**

Berio: "Homenaje a Joyce". Nono: "Cori di Didone". Lutoslawski: "Música fúnebre". Hidalgo: "Caurga". Ramón Barce: "Cuarteto n. 1". De Pablo: "Sonata". Nace el Grupo Nueva Música.

**1959**

Stockhausen: "Refrain" y "Zyklus". Ligeti: "Apariciones". Bussotti: "Cinco piezas para David Tudor". Raxach: "Metamorfosis". Benguerel: "Cantata d'amic e d'amat". Se crea Tiempo y Música. Mueren Bohuslav Martinu y Heitor Villa-Lobos.

## 1960

Boulez: "Pli selon pli". Berio: "Cercles". Kagel: "Sur scène". Messiaen: "Cronocromía". Stockhausen: "Carré" y "Kontakte". Bernaola: "Superficie n. 1". De Pablo: "Radial".

## 1961

Brown: "Availables forms I". Lutoslawski: "Juegos venecianos". Ligeti: "Atmósferas". Raxach: "Fases". De Pablo: "Glosa" y "Libro del pianista". Muere Julián Bautista.

## 1962

Strawinsky: "A sermon, a narrative, a prayer". Cage: "Atlas eclipticalis". Ligeti: "Aventuras". Bernaola: "Espacios variados". Barce: "Estudio de sonoridades". Raxach: "Estrofas". De Pablo: "Polar" y "Prosodia". Muere Jesús Guridi.

## 1963

Ligeti: "Concierto para violoncello". Lutoslawski: "Tres poemas de Henri Michaux". Feldman: "De Koenig". Barce: "Parábola". Bernaola: "Superficie n. 3". Coria: "Extensión refleja". Marco: "Trivium". De Pablo: "Tombeau" y "Cesuras". Gombau: "Texturas y estructuras". Mueren Paul Hindemith y Francis Poulenc.

## 1964

Ligeti: "Lux aeterna". Penderecki: "La pasión según San Lucas". De Pablo: "Escena". Fundación del Grupo Zaj. Se crea el Festival de Royan.

1965

Stockhausen: "Mikrophonie". Messiaen: "Los colores de la ciudad radiante". Donatoni: "Per orchestra". Raxach: "Sintagma". Barce: "Nueve preludios". De Pablo: "Módulos I". Fundación de Alea. Muere Edgard Varèse. Schat: "Laberinto".

1966

Stockhausen: "Telemusik". Boulez: "Eclat". Bernaola: "Heterofonías". Barce: "Objetos sonoros". De Pablo: "Iniciativas". Marco: "Jabberwocky". Muere Hermann Scherchen.

1967

Stockhausen: "Hymnen". Ligeti: "Lontano". Barce: "Las cuatro estaciones". De Pablo: "Módulos III", "Módulos V", "Imaginario I", "Imaginario II". González Acilu: "Dilatación fonética". Olavide: "Indices". Marco: "Anna Blume". Gombau: "3 + 1". Creación del "Estudio Nueva Generación".

1968

Stockhausen: "Aus sieben Tagen". Globokar: "Traumdeutung". Bernaola: "Músicas de Cámara". De Pablo: "Heterogéneo" y "Protocolo". González Acilu: "Aschermittwoch". Marco: "Aura". Téllez: "Noticias y comentarios".

1969

Ligeti: "Ramifications". Penderecki: "Misa rusa". Kagel: "Unter strom". Berio: "Sinfonía" (versión definitiva). Boulez: "Domaine". Lachenmann: "Air". Bernaola: "Polifonías". Barce: "Música fúnebre". De Pablo: "Quasi una fantasía". Marco: "Rosa

Rosae". Cano: "El pájaro de cobre". Téllez: "Concierto de Mayo".

## 1970

Muerte de Roberto Gerhard. Cage: "Music circus". Stockhausen: "Mantra". Amy: "Cette étoile enseigne à s'incliner". Kagel: "Klangwehr". Lutoslawski: "Concierto para violoncello". Bernaola: "Oda für Marisa". Coria: "Lúdica III". De Pablo: "Por diversos motivos" y "We". Prieto: "Algamara". Marco: "Anábasis" y "Tea-Party". Cruz de Castro: "Menaje".

## 1971

Muerte de Strawinsky y de Gerardo Gombau. Kagel: "Stadtteather". Stockhausen: "Trans". Ligeti: "Melodías". Benguerel: "Concierto para órgano". Barce: "Nuevas polifonías". Bernaola: "Relatividades". De Pablo: "La libertad sonrío". Gombau: "Pascha nostrum" y "Grupos tímbricos". González Acilu: "Oratorio panlingüístico". Olavide: "Cuarteto". Marco: "Necronómicon" y "Angelus Novus". Cano: "Vocum". Larrauri: "Contingencias".

## CATALOGO DE OBRAS

"Scherzo" (1951).

"Sonata" (1951).

"Dos canciones" (1952). Texto:  
Gil Vicente.

"Antífona pascual", para solistas,  
coro y orquesta (1952).

"Dos canciones", para coro mixto  
(1952). Texto: Rafael Alberti.

"Concierto para piano y orquesta"  
(1953).

"Ave María", para coro (1954).

"Panis angelicus", para coro  
(1954).

"Tres piezas para cuarteto de  
cuerda" (1955).

"Saeta", ballet (1955).

"Eres como la nieve", para coro  
(1955).

- "Misa Ducal", para coro y orquesta (1955-56).
- "Concertino", para orquesta de cuerda (1956).
- "Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda" (1956).
- "Cuatro canciones populares leonesas", para voz y piano (1957).
- "Introducción fuga y final", para piano (1957).
- "Partita", para violoncello y orquesta (1957-58).
- "Dos canciones tristes de primavera", para voz y piano (1958). Texto: José Hierro.
- "Panxolina", para voz y piano (1958). Texto: Vicente Riesco.
- "Sonata para violín solo" (1959).
- "Jugando al toro", ballet (1959).
- "Tres piezas para flauta sola" (1959).
- "Himnum heroicum panegiricum", para orquesta (1959).
- "El ladrón de estrellas", ópera para televisión (1959). Texto: Alfredo Castellón.
- "Dos canciones para Navidad", para voz y piano (1959). Texto: Rafael Alberti.
- "5 Microformas", para orquesta (1959-60).
- "Pater Noster", para coro (1960).

- “Formantes”, para dos pianos (1961).
- “In expectatione resurrectionis Domini”. para barítono, coro y orquesta (1962).
- “Sinfonía para tres grupos instrumentales” (1961-63).
- “Codex”, para guitarra (1963).
- “Homenaje a Ramón Gómez de la Serna”, para tres percusionistas y cinta magnética (1963).
- “Espejos”, para cuatro percusionistas y cinta magnética (1964).
- “Secuencias”, para orquesta (1964).
- “Brechtlieder”, para voz y dos pianos (1964-65).  
Texto: Berthold Brecht.
- “Symposion”, para barítono, coro y orquesta (1965-66). Textos clásicos griegos.
- “Líneas y puntos”, para orquesta y electrónica (1966-67).
- “Brechtlieder”, para soprano y orquesta (1967).  
Texto: Berthold Brecht.
- “Antiphonismoi”, para conjunto de cámara (1967).
- “Anillos”, para orquesta (1967-68).
- “Yes, speak out”, para barítono, soprano, dos coros y dos orquestas con dos directores (1968). Texto: Norman Corwin.

"Yes, speak out", para barítono, soprano, seis recitadores, dos coros y dos orquestas con dos directores (1965). Texto: Norman Corwin. Versión definitiva.

"Oda", para conjunto de cámara (1969).

"Fibonacci", para flauta y orquesta (1969).

"Noche pasiva del sentido", para voz, dos percussionistas y magnetofones (1969-70). Texto: San Juan de la Cruz.

"Cuarteto II, Memoria 1970", para cuarteto de cuerda (1970).

"Planto para las víctimas de la violencia", para orquesta y electrónica (1970-71).

"Réquiem por la libertad imaginada", para orquesta (1971).

### **Obras fuera de catálogo:**

"Misa para la juventud" (1965) e "In memoriam Anaïck" (1967). Diversas películas y obras de teatro. Una orquestación de la "Rapsodia española", de Albéniz (1960).

## DISCOGRAFIA

"Misa Ducal" y "Antífona", por Orfeón Pamplonés y Cuarteto de Madrigalistas. Director: El autor (Hispavox).

"Dos movimientos para timbal y cuerda", por Orquesta Nacional. Director: El autor (Hispavox).

"Dos canciones para coro mixto", por Cuarteto de Madrigalistas (Hispavox).

"Tres piezas para cuarteto de cuerda", por Agrupación Nacional de Música de Cámara (Hispavox).

"Espejos", por Conjunto Instrumental. Director: Enrique García Asensio (RCA).

"Symposion", por Günther Reich y Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Berlín. Director: Michael Gielen (Wergo).

"Líneas y puntos" y "Secuencias", por Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk de Baden-Baden. Director: Ernst Bour (Wergo).

"Misa para la Juventud", Coro. Director: El autor (Delegación Nacional de Juventudes).

"Anillos", por Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk de Baden-Baden. Director: Ernst Bour (Wergo).

### **En preparación:**

"Anillos", por Orquesta Nacional de la ORTF. Director: El autor.

"Formantes", por Elena Barrientos (ambos pianos).

"Planto por las víctimas de la violencia", por Orquesta Sinfónica de la Südwestfunk de Baden-Baden. Director: Ernst Bour.

"Noche pasiva del sentido, por Gertie Charlent y solistas. Director: Ernst Bour.

### **Discografía como director de orquesta:**

"Concierto de Aranjuez", de Joaquín Rodrigo.

"Fantasía para un gentleman", de Joaquín Rodrigo.

Ambas con Orquesta Manuel de Falla y Regino Sáinz de la Maza, guitarra (RCA).

## BIBLIOGRAFIA

SOPEÑA, FEDERICO

"Historia de la música española contemporánea" (Rialp, 1958).

VALLS, MANUEL

"La música española después de Manuel de Falla" (Revista de Occidente, 1962).

GRATER, MANFRED

"Guía de la música contemporánea" (Taurus).

SAMUEL, CLAUDE

"Panorama de la música contemporánea" (Guadarrama).

GRANDENWITZ

"Wege zur Musik der Gegenwart" (Urban Bücher, 1963).

DIBELIUS, ULRICH

"Moderne Musik" (Piper Verlag, 1966).

MARCO, TOMAS

"Música española de vanguardia"  
(Guadarrama, 1969)

"La música de la España contemporánea" (Temas Españoles, 1970).

ROSTAND, CLAUDE

"Dictionaire de la Musique Contemporaine" (Larousse, 1970).

**En preparación:**

ANTONIO IGLESIAS

"La obra pianística de los tres Halffter".

## EDICIONES

Algunas de las primeras obras de Cristóbal Halffter continúan inéditas:

“Introducción, fuga y final”, fue editada por la Unión Musical Española.

“Misa para la juventud”, fue editada por la Delegación Nacional de Juventudes y Pax.

“Eres como la nieve”, fue editada por Ricordi.

“Sonata”, “Antífona pascual” y “Dos canciones”, fueron editadas por Unión Musical Española, que editó también su orquestación de la “Rapsodia española”, de Albéniz, y “Cuatro canciones leonesas”.

A partir de “Concertino”, toda la obra de Cristóbal Halffter figura editada en Universal Edition.



## INDICE DE LAMINAS

- Con sus hijos María y Alonso.
- En su estudio.
- En su ensayo.
- En la Universidad de Santander.
- En la Universidad de Navarra.
- Conferencia en la Universidad de Navarra.
- Dirigiendo «Anillos» en el festival de Royán.
- Dirigiendo «Anillos».
- Estreno mundial en la ONU de la Cantata de Cristóbal Halffter, «Yes speak out, yes».
- Con Odon Alonso y Manuel Carra en el estreno de «Concierto para Piano y Orquesta».
- Con Luis de Pablo, Enrique Franco y Antonio Fernández-Cid.
- Con los compositores Carmelo Bernaola y Xavier Benguerel en Santiago de Compostela.
- Con los compositores Arne Nordheim y Wlodzimierz Kotonsky.
- En la exposición homenaje a Falla, entre sus tíos Rodolfo y Ernesto.
- En Berlín con Miguel Fissac.
- En Villafranca del Bierzo.



# INDICE

	<i>Págs.</i>
	<hr/>
CUESTIONES GENERACIONALES ... ..	7
LA VIDA ... ..	13
LA OBRA ... ..	23
EL MÚSICO ANTE LA CRÍTICA ... ..	47
ESQUEMA DE SU VIDA ... ..	67
ESQUEMA MUSICAL DE SU ÉPOCA ... ..	73
CATÁLOGO DE OBRAS ... ..	81
DISCOGRAFÍA ... ..	85
BIBLIOGRAFÍA ... ..	87
EDICIONES ... ..	89
INDICE DE LÁMINAS ... ..	91



## COLECCION

### «Artistas Españoles Contemporáneos»

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico SOPENA.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel CAMPOY.
- 3/José Lloréns, por Salvador ALDANA.
- 4/Argenta, por Antonio FERNÁNDEZ CID.
- 5/Chillida, por Luis FIGUEROLA-FERRETTI.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás MARCO.
- 7/Victorio Macho, por Fernando MON.
- 8/Pablo Serrano, por Julián GALLEGO.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel GARCÍA-VIÑO.
- 10/Guinovart, por Cesáreo RODRÍGUEZ-AGUILERA.
- 11/Villaseñor, por Fernando PONCE.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo POPOVICI.
- 13/Barjola, por Joaquín DE LA PUENTE.
- 14/Julio González, por Vicente AGUILERA CERNI.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila HORIA.
- 16/Tharrats, por Carlos AREÁN.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo WESTERDAHL.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo RODRÍGUEZ AGUILERA.
- 19/Failde, por Luis TRABAZO.
- 20/Miró, por José CORREDOR MATHEOS.
- 21/Chirino, por Manuel CONDE.
- 22/Dalí, por Antonio FERNÁNDEZ MOLINA.
- 23/Gaudí, por Juan BERGÓS MASSÓ.
- 24/Tapiés, por Sebastián GASCH.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago AMÓN.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón FARALDO.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio GARCÍA-TIZÓN.
- 28/Fernando Higuera, por José DE CASTRO ARINES.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel FULLAONDO.
- 30/Antoni Cumella, por Román VALLÉS.
- 31/Millares, por Carlos AREÁN.
- 32/Alvaro Delgado, por Raul CHÁVARRI.
- 33/Carlos Maside, por Fernando MON.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás MARCO.

*En preparación:*

Eusebio Sempere, por Cirilo POPOVICI.  
Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús GIMÉNEZ.  
José M.<sup>a</sup> de Labra, por Raul CHÁVARRI.

*Esta monografía sobre la vida y la obra del compositor Cristóbal Halffter, se acabó de imprimir en Valencia, en los talleres de la Litografía Hijos de Simeón Durá, Sociedad Anónima, el 10 de agosto de 1972.*

raya de la cuarentena, puede ya ser estudiada y calibrada como una de las más originales y valiosas de su tiempo. Por supuesto que el futuro aún nos deparará una buena cantidad de material que añadir a su balance, pero es ahora un excelente momento para situarlo en un vivo presente y en un fructífero pasado inmediato.

Si la música de hoy nace como una afirmación universal surgida de las circunstancias personales y nacionales, si se quiere a sí misma como un mundo de ideas capaz de contribuir a la causa de un nuevo humanismo a través del mundo de los sonidos, nadie mejor que Cristóbal Halffter para encarnar este ideal y nada mejor que sus obras para ponerlo en práctica.

SERIE MUSICOS

