



CONSUELO CARREDANO

Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter

El trabajo repasa distintos aspectos de la relación profesional y afectiva de Manuel de Falla y Ernesto Halffter desde que el compositor fue introducido al gran maestro por Adolfo Salazar. Analiza las circunstancias que rodearon los primeros encuentros en Granada, la crítica a sus obras y los consejos musicales que Halffter absorbió gracias a su cercanía con el compositor, así como el apoyo moral y material brindado por Falla a su discípulo. Por último, esboza ciertas líneas de interés para explorar la influencia de la obra de Falla en la música de Halffter y destaca algunas cuestiones relacionadas con la participación de Halffter en la conclusión de *Atlántida*.

*This article reviews various aspects of the professional and affective relationship between Manuel de Falla and Ernesto Halffter, following Adolfo Salazar's presentation of the latter to the great composer. The circumstances surrounding their early meetings in Granada will be analysed, as well as the criticism of his works and the musical advice Halffter absorbed as a result of his close relationship with the composer and Falla's moral and the material support of his pupil. Finally, the influence of Falla's works on Halffter's music is explored, as are various issues relating to Halffter's role in the completion of *Atlántida*.*

Pocas veces ha registrado la Historia de la Música mayor fidelidad de un discípulo hacia su maestro como la que manifestó a Falla Ernesto Halffter: “Manuel de Falla representa todo en mi vida, a él debo lo que he hecho, poco o regular” –reconocía ante los micrófonos de Radio Nacional de España minutos antes de verificarse el esperado estreno mundial de *Atlántida*¹. No eran las palabras de aquel principiante que volcaba su entusiasmo en las cartas al gran compositor, sino la voz madura del autor de una obra personal –irrenunciable en la producción musical española del siglo XX– al culminar esa labor de alta responsabilidad con la que su nombre quedaría ligado al de su maestro.

Si algo se ha discutido suficientemente en la música española es el magisterio directo o indirecto de Falla. Bien es cierto que el compositor no sentó cátedra en conservatorios ni ejerció como maestro *ad usum*. Se recuerda siempre que Falla no tuvo propiamente alumnos –la única que recibiría sus lecciones en forma sistemática por algún tiempo sería la pianista y compositora Rosa García Ascot (ella siempre exigió su título de

¹ Agradezco desde aquí a Manuel Halffter Cámara Santos las facilidades brindadas para consultar en su archivo numerosos materiales históricos pertenecientes a su padre Ernesto Halffter, así como los registros sonoros que recogen algunas entrevistas realizadas al compositor.

única alumna del compositor)—. Sin embargo, como apunta el Dr. Ángel Medina, Falla ejerció un magisterio *precioso* para la música española aun cuando no fuese comparable, por ejemplo, al de Schoenberg, al establecer la Segunda Escuela de Viena. De tal modo, no resultaría acertado confinar a Falla “en una especie de lugar privilegiado y solitario, casi sin pasado de donde provenir y sin un futuro en el que proyectarse como herencia estética”². Por otro lado, debido a su papel superior en la música española, Falla tampoco era ajeno a una cierta responsabilidad moral de transmitir sus conocimientos³, y aunque siempre rehusó a dar clases, nunca a dar consejos (recordemos casos como los de Adolfo Salazar y Roberto Gerhard o más tarde los de Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga y Joaquín Rodrigo que revisa detenidamente el Dr. Emilio Casares en algunos trabajos)⁴. Otros músicos del llamado Grupo de los ocho, por distintas razones, consideraban a Falla un poderoso faro espiritual, algunos de ellos aun sin haber tenido mayor cercanía con el compositor. Y no faltan testimonios al respecto.

Ernesto Halffter tampoco fue un discípulo de Falla a la manera tradicional: en realidad fue mucho más que eso. Sería imposible no admitir que entre los compositores de las generaciones que sucedieron al maestro fue Ernesto Halffter quien directamente recibió el más intenso adiestramiento, el mayor número de consejos profesionales y, en cierta forma, el más caro fruto del aprendizaje personal de Falla: “Puede Ud. estar seguro, querido Ernesto, que ahora como siempre, las indicaciones que me

² Ángel Medina: “Manuel de Falla: silencios, herencias, lastres y homenajes”, *Manuel de Falla a través de su música (1876-1946)*, Julio Andrade Malde, José López Calo, Carlos Villanueva (eds.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996, p. 17.

³ Michael Christophoridis: “Falla, Manuel de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. IV, 1999, pp. 894-919. El mismo autor recuerda que Falla, ya cercano a los sesenta años y desinteresado por las obras de sus propios contemporáneos, se decantó en favor de los jóvenes compositores. También encuentra ciertos indicios que permiten suponer que Falla se dispondría a redactar un plan de estudios para el Conservatorio Odero en su natal Cádiz. Por lo demás, Falla dejó también algunas ideas resumidas sobre el tema de la enseñanza musical en un borrador autógrafa (Archivo Manuel de Falla), recogido por F. Sopena en las últimas ediciones de los *Escritos sobre música y músicos* de Falla. Véase “Memoria sobre la creación de una clase auxiliar de técnica en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*, F. Sopena (introducción y notas), Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 5ª ed., 2003, pp. 59-66.

⁴ Especialmente en su artículo “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27”, *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi*, Paolo Pinamonti (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, 1989, pp. 49-63. Un texto en el que ya Emilio Casares anticipaba la necesidad de emprender un estudio a fondo para “determinar (...) cuánto ha habido de positivo y negativo en esta relación, es decir, hasta qué punto ese intento de asumir el modelo con la máxima perfección no tuvo la contrapartida negativa de cohibir el propio vuelo musical; en toda mimesis existe el peligro de la anulación de los propios valores personales; pero ello son temas que la propia crítica tendrá que determinar con precisión científica” (p. 59).

permiso hacerle sólo se inspiran en mi vivo deseo de que aproveche Ud. lo que debo a mi propia experiencia” –le escribía Falla en mayo de 1926⁵. En todo caso, Halffter tuvo siempre a orgullo proclamarse discípulo de quien recibió no sólo “las mejores lecciones musicales sino, incluso, la de su propia ejemplar actitud humana en el cumplimiento de su misión artística”⁶. Por todo ello, lejos de buscar la estéril discusión sobre la *legalidad* de valorar a Halffter como discípulo de Falla, considero importante concentrar la atención en dos puntos principales: por un lado, en las cualidades que pudo encontrar el maestro en el futuro compositor de una obra genial como *Sinfonietta*, para interesarse, desde el primer momento, en el desarrollo de su carrera y en su futuro como músico; y segundo, y quizás más importante, en cómo sería posible advertir, en la suma musical de Ernesto Halffter y en la configuración de su personalidad artística, el magisterio de Manuel de Falla.

Aunque suele decirse que es imposible “enseñar” a componer, es indudable que las lecciones técnicas y estéticas de Falla contribuyeron de manera efectiva a la formación musical de E. Halffter. En sus distintos encuentros Falla le orientó, en primer lugar, a trabajar disciplinadamente con el mejor método posible: desmenuzando y examinando obras selectas de repertorio; por otro, procurándole las claves para que él mismo encontrara la forma de convertirse en el mejor crítico y corrector de sus obras. Una lección quizás demasiado bien aprendida –en opinión de los estudiosos de su vida– y algo fácilmente detectable en el transcurso de su correspondencia, de manera especial en obras como *Sinfonietta* o *Sonatina*, que exigieron de su autor un sinnúmero de revisiones⁷. Así lo hace ver Y. Acker cuando se refiere a la marcada tendencia perfeccionista de Halffter y a una autoexigencia poco común: la “apariencia caótica” de su dedicación como compositor, que distinguiría a Halffter a lo largo de su carrera “tiene que ver, en primer lugar, con esta idea de que la primera versión de sus obras no era nunca la definitiva, y, en segundo lugar con

⁵ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 16-III-1926. Archivo Manuel de Falla (en lo sucesivo A.M.F.).

⁶ E. Halffter: “Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento”, Instituto de España, Sesión conmemorativa de su fundación, 1976, p. 17.

⁷ La correspondencia entre Ernesto Halffter y Manuel de Falla ha sido profusamente estudiada y aprovechada con acierto por Yolanda Acker en sus diferentes trabajos sobre Ernesto Halffter. Todos ellos, es necesario señalarlo, constituyen referencias obligadas tanto para el presente trabajo como para cualquier estudio futuro sobre el compositor madrileño. Véanse “Manuel de Falla and Ernesto Halffter: a view from their correspondence”, *Context*, 4, 1992, pp. 35-41; “Ernesto Halffter: A Study of the Years 1905-46”, *Revista de Musicología*, vol. XVII, 1-2, 1994, pp. 110-112; “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, Fundación Archivo Manuel de Falla, Residencia de Estudiantes, 1997.

que esta forma de entender la actividad creadora le obligaba necesariamente a mantener abiertos varios frentes de trabajo al mismo tiempo”⁸.

Además, Falla introdujo al joven en las posibilidades técnicas de los instrumentos y en los “secretos” de la orquestación. En uno de sus escritos Falla se refería a la creencia equivocada —y por demás extendida, tanto entre los profesionales como en los propios métodos—, que la orquestación es un arte que no puede adquirirse sino a partir de la experiencia personal. Él mismo se reconocía “víctima” de aquel equívoco cuando, abandonado a la misma suerte que tantos otros, se viera obligado a aprender de sus errores en cada nueva obra. Se suponía que el compositor fuese descubriendo aquellos *misterios* cuando, como decía Falla, un estudio metódico y racional podría haberlo solucionado⁹. En su carta del 5 de noviembre de 1928, Ernesto le dice a Falla haber adquirido ya el *Tratado* de orquestación de Rimsky que le acababa de sugerir, y que “tan excelentes servicios” le estaba haciendo¹⁰. No es difícil suponer —y E. Halffter solía reconocerlo en sus cartas a Falla— que gracias a las exigencias de su maestro y a las horas de trabajo compartido incrementó su capacidad de análisis, lo que le serviría en su futuro trabajo como director, más allá de los rudimentos que también el mismo Falla le proporcionara desde su propia experiencia para dirigir orquestas. Falla subrayaba la importancia de las interpretaciones *conscientes*, es decir, el hecho de poseer suficientes conocimientos auxiliares para comprender la estructura interna de las obras.

Aunque por su talento y gran empeño en aquellos años Halffter consiguió adelantos notables en su técnica y en la conformación de un lenguaje musical, que ya en él se manifestaban de manera intuitiva desde sus más arcaicos trabajos, a menudo confesaba a Falla su convencimiento de no contar aún con *suficiente* instrucción musical y técnica. Unas dudas que su maestro no compartía plenamente y que de algún modo intentaba minimizar, no obstante que Falla lo instara siempre a perseverar en los estudios siguiendo los métodos y procedimientos indicados por él. En cierta ocasión en que alguien proponía a Halffter como posible solución a sus descalabros monetarios en París dar algunas lecciones de música, éste le diría: “Ud. bien sabe, querido maestro, lo poquito que yo sé de armonía y esas cosas para poder enseñar a los demás”¹¹. Poco después Falla le respondía categórico:

⁸ Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 41.

⁹ Manuel de Falla: “Memoria sobre el estudio de la orquesta moderna en los cursos de composición musical de los Conservatorios Nacionales”, *Escritos sobre música y músicos...*, p. 102.

¹⁰ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Niza, 5-XI-1928. A.M.F.

¹¹ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Niza, 9-XII-1928. A.M.F.

No repita usted *a nadie, a nadie* lo que me dice de su insuficiente preparación para la enseñanza, etc., etc. Por Dios, no olvide usted esta recomendación. Y esto también porque no es cierto, pues usted *sabe* más música de lo que supone, aunque sea mucho, efectivamente, lo que le falta por aprender, y lo que aprenderá usted con un poco de buena voluntad¹².

Por otro lado, Ernesto admitía haber empleado bien los consejos de su maestro “que valen más que todos los libros del mundo”¹³. No debería, pues, tomarse al pie de la letra lo que más bien parecería una falta de vocación por la enseñanza, al menos al momento de escribir esta carta; más tarde, durante algún tiempo, llegaría a aceptar como alumno al compositor filipino Federico Elizalde y años después un puesto como profesor de conjunto vocal e instrumental en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla. Por lo demás, Falla mismo desaconsejaba a Ernesto —como en el caso de una dedicación de tiempo completo a la dirección de orquesta— que se ocupara de la enseñanza ya que esto sería “una verdadera pérdida” para su trabajo de compositor.

De acuerdo con las recomendaciones de Falla, antes de comenzar cada día su trabajo de composición, Ernesto debía dedicar “indefectiblemente” una hora al estudio; la primera media hora para ejercitarse en el contrapunto y la segunda para hacer análisis: “Cuando vengan Uds. —que ojalá sea pronto— le haré un plan formal de trabajo. De este modo, no sólo completará Ud. su técnica, sino que también hallará mucha mayor facilidad para su producción, que, además, ganará en consistencia”¹⁴.

De las presentaciones a los primeros trabajos

Aunque los detalles que rodearon la presentación de Ernesto Halffter a Manuel de Falla han sido suficientemente difundidos, convendría, a manera de breve introducción, recordar que la fecha y el lugar establecidos por la historiografía para ese primer encuentro es la del 15 de abril de 1923 en el café Lyon d’Or de la calle de Alcalá¹⁵. Como hace ver Y. Acker, quien también nos advierte del paso del compositor gaditano por Madrid en aquellos días¹⁶, el hecho se deduce de la dedicatoria estampada a puño y letra por Halffter en el

¹² Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 18-XII-1928.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Mari Carmen de Celis: “Ernesto Halffter siguiendo la tradición”, *La Estafeta Literaria*, 559, Madrid, 1975, p. 25. Citado en Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 31.

¹⁶ Falla emprendía un viaje largo que debía llevarlo primero a Bruselas donde Rühlmann iba a dirigir *La vida breve* y luego a París, para asistir a los preparativos del estreno de *El retablo de maese Pedro*. *Ibidem*.

ejemplar de sus *Crepúsculos* (Antonio Matamala, 1922), conservado en el Archivo Manuel de Falla de Granada: “A Don Manuel de Falla maestro de maestros estas páginas infantiles con la veneración y el afecto de Ernesto Halffter Escriche. En recuerdo del día de ayer. Madrid, 16 de abril de 1923”¹⁷.

Adolfo Salazar –cautivado por su talento desde que escuchara sus primeras obras en un concierto—¹⁸, se encargó de disponer aquel encuentro y de prevenir a Falla de la natural musicalidad del joven compositor. Al anunciarle un inminente viaje a Granada le habría dicho: “procuraría llevar conmigo una pequeña maravilla que he encontrado aquí, hace un año ya, pero que hasta ahora no quería descubrirle. Es un chico madrileño, Ernesto Halffter, hijo de alemán y española, que es una cosa extraordinaria como facultad de creación y asimilación, casi todo intuitivamente”¹⁹.

A partir de entonces²⁰, Salazar –tutor y escudero– resolvió impulsar la carrera de Ernesto e indicarle el camino para llegar al corazón de Falla, propiciando que se diera entre ellos, como en realidad ocurrió, una relación que trascendió la usual comunicación maestro-alumno. Ese estrecho vínculo se dio especialmente a través de un fluido tránsito epistolar –muy consistente en los primeros años y más espaciado después– y que terminará prácticamente con la desaparición del compositor en su retiro argentino. Tan singular documentación comprende varias decenas de cartas escritas por Halffter a Falla y, lamentablemente, muy pocas de las que el maestro envió a su discípulo: “Cada carta suya es para mí un tesoro que lo guardo y escondo para que nadie pueda apoderarse de ellas”²¹, diría Halffter a Falla. Pero no imaginaba que, al cabo de los años, y como consecuencia indirecta de la Guerra Civil, perdería de manera irremisible aquel legado cuando, una vez iniciada la contienda, quedó abandonado junto a otras pertenencias suyas en el domicilio madrileño de Adolfo Salazar.

Aún así, los materiales conservados constituyen por sí solos, no está de más recordarlo, un *corpus* inexcusable para reconstruir la vida de Ernesto

¹⁷ Citado en el trabajo de Y. Acker en el que también aparece una fotografía de dicho documento. Por lo demás, E. Halffter contaba la misma versión en un citado texto publicado en 1976: “Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento...”, pp. 17-34.

¹⁸ Realizado por el pianista húngaro Fernando Ember el 22 de marzo de 1922, un concierto en el que también su hermano Rodolfo presentaba por primera vez al público una composición.

¹⁹ El párrafo tomado de una carta de Salazar fue citado por Enrique Franco en sus notas al disco Ernesto Halffter: *Sinfonietta*. Dir. Enrique García Asensio, English Chamber Orchestra, Ensayo, ENY-CD-9915, 1990, pp. 3-10.

²⁰ No hay nada que permita suponer que antes del concierto de Ember, Salazar hubiese conocido a los hermanos Halffter, según sugieren algunas fuentes. La confusión podría haber surgido al tomar como referencia una carta de Salazar a Falla (A.M.F.) en mi opinión equivocadamente fechada el 5 de febrero de 1922, cuando el contenido de la misma (una crítica a la representación de *La Dolores* de Bretón) nos confirma que en realidad la carta debió escribirla Salazar el 5 de febrero, pero del siguiente año. Véase Adolfo Salazar: “La Dolores”, *El Sol*, 5-III-1923.

²¹ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Sevilla, 4-VI-1924. A.M.F.

Halffter por cuanto comparte con Falla cada suceso artístico y profesional, y de manera muy especial asuntos relativos a sus problemas personales y familiares. No deja de ser, además, una singular fuente para redescubrir ciertos matices de la figura de Falla, que, en el caso de su relación con Ernesto, hablan de una generosidad ilimitada hacia su discípulo, de una preocupación constante por todo cuanto atañe a su formación musical, a su vida profesional, a su *modus vivendis*, a su imagen pública, a su propia economía e incluso a su comportamiento social. Pero por encima de todo, las cartas de Falla reflejan una amorosa paciencia y un trato escrupuloso y táctico para aconsejar a Halffter sobre los más diversos aspectos de su vida, mientras dan cuenta de la ayuda material, profesional y espiritual que le brindó sin pasar jamás factura, una actitud, es de justicia señalarlo, como pocas veces se encuentra aún tratándose de la relación de un padre con su hijo.

Por lo demás, algunos personajes y hechos musicales relatados añaden un interés adicional a este epistolario que, en cierto modo, no se limitará a las cartas cruzadas entre los dos compositores, pues habría que considerar la correspondencia entre Falla y Salazar —al menos hasta la Guerra Civil— como una extensión de ésta. No sólo porque el musicólogo aluda a Ernesto en sus cartas a Falla una y otra vez, sino porque el propio joven solía aprovechar las cartas de su amigo para comunicar brevemente al maestro determinados proyectos o simplemente enviarle saludos y recados. Ernesto comienza escribiendo a Falla desde casa de Salazar (lo que justifica que en ocasiones emplee su papel membretado), y recibe las cartas del maestro en ese mismo domicilio que el crítico comparte con su madre, quien acogió al joven como si fuese de la familia, según reflejará la futura correspondencia cruzada entre ellos al principio de los años cuarenta²².

“Ernesto estudia en casa todas las tardes”, le dice Salazar a Falla, después de haberle enviado aquella partitura dedicada por el joven músico y las partes de una suite titulada *Homenajes*. No resulta por ello extraño que, en 1924, después de la primera visita de Halffter a Falla en Granada, le dijese Salazar:

No le voy a decir a usted querido Manuel el profundo agradecimiento que guardaré siempre por su generosidad y cariño hacia Ernesto. Fuera de lo que yo espero de su talento, he llegado a quererle como un hermano y cuanto usted ha hecho por él lo estimo yo como hecho para mí mismo. Creo que tendremos usted y yo en él, el amigo más fiel y leal para toda la vida y además habremos

²² Una porción importante de esta correspondencia proveniente del archivo de Manuel Halffter Cámara Santos, ha sido reproducida, con la debida autorización, en el epistolario de Adolfo Salazar. C. Carredano: *Epistolario de Adolfo Salazar (1912-1958)* (en proceso editorial).

contribuido, usted muchísimo y yo un poco, a formar y a ayudar al que ha de suceder a usted en la historia musical.

En su primer encuentro le había presentado a Falla algunos trabajos que el maestro guardó, pidiéndole que le llamara al día siguiente. “Al volvernos a ver –recordaba E. Halffter– me encontré con la gratísima sorpresa de que al pie de uno de los números del *Trío-Homenaje*, Falla había estampado su firma y había puesto entre exclamaciones un bravo”²³. Falla –recordaba E. Halffter –le prometió darle noticias pronto. Unos días después, recibió una carta “llena de afecto” en la que le invitaba a visitarle en Granada para trabajar con él.

Si la proximidad con Salazar había generado en poco tiempo excelentes frutos, la buena acogida de Falla obraría milagros en el joven compositor. Ernesto comenzó a producir una obra tras otra: el *Cuarteto de cuerda en La menor*; sus *Tres piezas infantiles*, la *Sonatina fantasía* para cuarteto de cuerda y *Peacock Pie* para guitarra que más tarde estrenaría Andrés Segovia en el Teatro de la Comedia²⁴. El que Falla le hubiese ofrecido revisar sus obras y de alguna manera trabajar bajo su supervisión fue algo que aprovechó Salazar para tratar de resolver la incompreensión paterna. Halffter acude por primera vez a Falla pidiéndole que interceda ante su padre, que acaba de volver de un viaje por Valencia, Alicante y Barcelona, donde –infiere el joven– debió hablar con gente de “última categoría” que sin duda lo predispusieron en contra de su vocación:

Yo creo que si Ud. quisiese ser tan bueno de escribirme algo (a mi casa: Los Madrazo, 26) poniendo además el segundo apellido: Escriche, sobre la razón que tengo al seguir las tendencias que Ud. conoce, que creo que sean las únicas que a Ud. también puedan parecerle las verdaderas, y recordar que fuera de Ud. solamente pueden servirme los consejos de Adolfo, todo esto podría ser de mucho beneficio porque no dejaría de producir efecto sobre mi padre²⁵.

Falla le escribe estas palabras, hoy ampliamente conocidas, que no dejan duda de la buena opinión que tendría entonces de las capacidades del joven Ernesto.

Tiene ante sí un espléndido porvenir. Trabaje con fe absoluta y siguiendo sin vacilación de ningún género su modo de sentir la música. Haciéndolo así es

²³ E. Halffter: “Falla en su centenario: Homenaje en el centenario de su nacimiento”, Madrid, Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO/Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, pp. 14-15.

²⁴ El mismo Segovia se encargó de digitalizarla y su autor de realizar la transcripción para piano a cuatro manos.

²⁵ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Madrid, 1-VIII-1923. A.M.F.

como únicamente llegará a obtener todo el fruto posible del don extraordinario con que ha sido privilegiado. Tiene Ud. además la ventaja de estar cerca de Adolfo, cuyos consejos le han sido y le seguirán siendo de tanta utilidad²⁶.

Salazar por su parte, una vez confirmadas por Falla sus previas convicciones, se lanza en ardorosa campaña periodística para presentar al “nuevo astro” de la música española cuyo nombre, pese a sus 18 años —dice—, “en todos los rincones del mundo comienza a sonar como un toque de atención²⁷”. Al margen de cualquier consideración, la extrema juventud del compositor debió ser motivo suficiente para que aquella apología a muchos les pareciera desmesurada y fuera de lugar por cuanto Salazar presentaba al joven músico —según diría ingeniosamente un crítico en 1942— “como el mayor eclipsador de los mayores prestigios del presente”²⁸.

Los textos que abordan el acontecer musical español de ese tiempo, suelen recordarnos que Salazar se ganó la animosidad de un amplio sector de la música española a raíz de la publicación de su libro *La música contemporánea en España* (1929) en el que trazaba una línea recta desde Pedrell, pasando por Albéniz, Granados y Falla, para desembocar directamente en Ernesto Halffter, descalificando o ignorando los trabajos de otros autores de mérito incuestionable. Y no les falta razón en ello. Sin embargo, Salazar no decía nada nuevo: sencillamente reafirmaba lo que desde años atrás repetía con insistencia. A raíz del estreno de su *Cuarteto de cuerdas* por el Quinteto Hispania, Salazar opina que esa obra

se coloca de un salto no sólo entre lo más perfecto y considerable de la música española contemporánea sino que esa obra se presenta con unos méritos de tan fuerte pujanza, de tan rara valía, que la acreditan, en mi sentir, como la única obra de su género, en nuestro repertorio actual, como digna de ponerse en parangón con las prominentes entre la producción extranjera²⁹.

Que Salazar se expresase así de su música después de conocer tan buenos trabajos como llegaría a componer E. Halffter, a nadie le habría sorprendido (el estreno de *Sinfonietta* alcanzaría un triunfo clamoroso). Pero

²⁶ Carta de M. Falla a E. Halffter. Granada, 6-VIII-1923. A.M.F.

²⁷ A. Salazar: “Un músico nuevo. Ernesto Halffter. I. Sus obras para piano: *Crepúsculos*”; “Un músico nuevo: Ernesto Halffter. II. Música para piano. Otras obras”; “Un músico nuevo: Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 23 y 25 de abril; 5 de mayo, 1923.

²⁸ Carlos Bosch: *Mnème, anales de música y sensibilidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

²⁹ A. Salazar: “Música nueva española y americana por el Quinteto Hispania. El Cuarteto de Ernesto Halffter. H. Allende. J. Gil. Otras obras, *El Sol* (“La vida musical”), 8-VI-1923.

que con unas cuantas páginas de juventud lo declarase el sucesor legítimo de Falla, al grado de situarlo por encima de todos, fue algo que no le perdonarían sus correligionarios³⁰. Salazar, es evidente, no debió aquilatar entonces las aciagas consecuencias que provocaron sus juicios, como tampoco que éstos lograrían el efecto contrario al que buscaba. Con su actitud sólo conseguía plantar la simiente de una declarada animadversión hacia él y hacia el joven Halffter y a generar un ambiente enrarecido que contribuyó a enturbiar la brillantez de su gestión profesional en los siguientes años. Un episodio desagradable que bien podría haberse evitado con un poco de prudencia y que, en cambio, quedaría perjudicialmente lacrado en este capítulo de la música española, pero sobre todo —y eso es lo más lamentable—, en la biografía de E. Halffter. No es extraño que desde París éste confesase a Falla, en 1928, no acordarse “para nada de Madrid”, ni tener deseo alguno de volver. Un comentario del joven compositor al mismo Salazar nos lleva a pensar que en determinado momento él mismo también debió sentirse rebasado por los comentarios de su protector, y esto no habla sino de una sensatez mayor de su parte en todo este asunto. E. Halffter escribe a Salazar desde Lisboa: “Muchas de las cosas que dices son excelentes pero otras, palabras y palabras que se apartan bastante; sin duda tu deseo de que yo sea más grande que nadie y de ponerme por encima de todos, no te deja ver claro la verdad de la vida”³¹.

Cuando Ernesto inició su andadura profesional en Madrid, Falla residía ya en Granada, de manera que para acceder a su ayuda o a sus consejos debía trasladarse hasta allí. Por diversas razones sus visitas no fueron tan frecuentes como le habría gustado. Con todo, la calidad e intensidad de los encuentros fructificaron en su beneficio, y aquella circunstancia no menguó el peso de la influencia que ejerció Falla en todos los espacios de su vida durante aquellos años. Una convivencia más cercana seguramente le habría proporcionado una formación más metódica y quizás una mayor seguridad en su desempeño. Emilio Casares, en cambio, no deja de observar la parte menos positiva de la relación y habla de una dependencia

³⁰ El compositor Julio Gómez parecía hablar elocuentemente en nombre de quienes consideraron aquella actitud de Salazar como ofensiva: en su crítica al aludido concierto, aunque Gómez dedica frases elogiosas a la persona y a la obra de Salazar, no dejaba de lamentar la falta de “tolerancia” del crítico, postura que contrastaba —en sus palabras— con la actitud abierta y receptiva del Quinteto Hispania que interpretó en sus conciertos obras de los compositores españoles “sin reparar en diferencia de escuelas, posiciones oficiales, edad y prestigio”: la “intolerancia de la crítica” se dejó sentir una vez más —diría. “Con motivo del éxito de los novísimos se han lanzado dardos envenenados contra los antiguos, o mejor contra los viejos”. Julio Gómez: “Quinteto Hispania. Obras nuevas de Adolfo Salazar y Ernesto Halffter”, Madrid, *La Tribuna*, 10-VI-1923.

³¹ Carta de E. Halffter a Salazar. Lisboa, 2-VI-1929. Archivo de Manuel Halffter. Incluida en C. Carredano: *Epistolario de Adolfo Salazar (1912-1958)*.

un tanto excesiva y de una posible intimidación que la figura de Falla pudo significar para Halffter³².

No obstante, y a pesar de las distancias, en un cierto sentido, la sensatez de Falla supuso en los primeros años de la carrera de Ernesto un conveniente contrapeso frente al pertinaz halago de Salazar al que de manera constante se veía sometido. Ernesto, debió intuirlo Falla, requería en esos momentos de una crítica más ceñida y de una mayor orientación vocacional. Mucho de lo que leemos en sus cartas nos hacen inferir que con Falla Ernesto la encontró, al menos en los primeros años. Con frecuencia su maestro se encargaba de ponerle los pies sobre la tierra, de enfrentarlo con su realidad o bien de hacerle ver, en situaciones en las que evidenciaba un cierto pesimismo, su condición privilegiada respecto de otros compositores. Cuando pasaba por problemas con su editor, Falla llega a decirle: “contra lo que Ud. cree yo le considero a Ud. como a uno de los privilegiados de París, pues nadie que yo conozca ha conseguido a la edad de Ud. hacer un contrato (ni siquiera aproximado) como el suyo”³³.

Falla ofrecía a Halffter valiosas enseñanzas musicales, es cierto, pero también más de una lección de sensatez. En los inicios de su carrera como director de la Bética le aconseja no “inflar” su currículum: “Quédense estos procedimientos (tan madrileños) para quienes no tienen otros medios de defensa, pero Ud. que los tiene y que, si quiere, los tendrá cada día mayores, no está en el caso de usarlos”³⁴. El programa inaugural de la Orquesta Bética de Cámara indicaba que Halffter había estudiado con Stravinski. “Por qué en lugar de esto, no decir la verdad” –le pregunta Falla.

Esta verdad sería que Ud. ha presenciado los estudios de esta obra dirigidos por el propio autor. Créame, querido Ernesto, que estas cosas, aunque parezcan insignificantes producen desagradables resultados más pronto o más tarde, y, entre otros, el que descubierta la inexactitud, ya se pueden decir verdades como puños en la seguridad de que, muchos por lo menos, las pondrán en duda³⁵.

La Orquesta Bética de Cámara

Por aquella entrevista y tras la posterior revisión de los primeros trabajos, resulta claro que Falla vio en Halffter cualidades especiales y decidió impulsar su carrera de compositor. Pero además debió encontrar en

³² E. Casares: “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27...”, p. 59.

³³ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 6-IV-1929. A.M.F.

³⁴ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 7-VII-1924. A.M.F.

³⁵ *Ibidem*.

él ciertas aptitudes para hacerlo ejercer, sin una consistente preparación, como director de la Orquesta Bética de Cámara. De otra manera no se explica que arriesgara tanto en un proyecto en el que entonces tenía apostadas sus esperanzas. Desde 1922, Falla, Segismundo Romero y Eduardo Torres habían puesto “los cimientos” para la creación de aquella orquesta única en su género en España. Torres habría sido el indicado para dirigirla, pero sus obligaciones con el Cabildo de la Catedral le impedían hacerse cargo de otra labor³⁶.

Es seguro que en la primavera de 1924, cuando Falla invita a Ernesto a pasar una breve temporada en Granada para trabajar concentradamente y revisar sus trabajos, ya tenía en mente ese puesto para él³⁷. Según parece aquella visita llevaba también el propósito de equiparlo con los mínimos rudimentos para enfrentarse a la orquesta. Se sabe de la existencia en el Archivo Manuel de Falla de Granada de algunas partituras que Ernesto iba a dirigir en Sevilla con numerosas anotaciones interpretativas de Falla³⁸.

Unas semanas después de recibida aquella primera invitación —evocaba el joven compositor— “subía las empinadas calles de Granada, buscando su dirección en Antequeruela Alta”.

El carmen de Falla era modesto y pequeño, situado dentro de un jardín vallado. Falla estaba sentado entre un alto ciprés y una acacia, su lugar favorito, trabajando en una partitura. Cuando terminaron los cortesés preliminares de rigor, me dio sus instrucciones. “Vendrá todas las mañanas a las nueve. Comerá con nosotros, y estará preparado para estudiar todos los días hasta medianoche”.

Le miré con asombro: “¿Desde las nueve de la mañana hasta medianoche, maestro?”

“Ese es mi programa. Me gusta que los programas se observen con precisión. Si quiere triunfar debe dedicar todas las horas que esté despierto al trabajo”.

Como le había advertido su maestro, el esquema diario era muy austero y prácticamente inamovible. Por las mañanas Ernesto debía dedicar varias horas al análisis de las obras que Falla le indicara. Se instalaba en una pequeña mesa de rincón en la habitación en la que estaba el piano; María del Carmen solía llevarle un poco de café. Falla no daba señales hasta que estaba “afeitado, totalmente vestido y había terminado de des-

³⁶ Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 37.

³⁷ En carta a Segismundo Romero (23-XI-1923), Falla hacía ver la necesidad de contar con otro director, en caso de que Torres no pudiera hacer la *tournee*. Menciona entonces a Ernesto Halffter “un muchacho de gran talento, de quien ya he hablado a usted como compositor”. Pascual Romero (ed): *Manuel de Falla, Cartas a Segismundo Romero*, Granada, Ayuntamiento de Granada, Patronato Casa Museo Manuel de Falla, 1976, p. 161.

³⁸ Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 37.

ayunar. Nunca le vi dirigir la palabra a nadie, ni siquiera a su hermana, hasta después de haberse bebido su café matinal” – recordaba más tarde Halffter³⁹.

Después dábamos juntos un paseo por el parque de la Alhambra. Solíamos caminar durante media hora mientras yo le informaba los resultados de mis análisis de la mañana. Su delgada y aristocrática figura iba siempre erguida; sus ojos estaban brillantes y atentos. Cuando estaba de acuerdo con mis hallazgos, asentía. Si le parecía que no había ido lo suficiente lejos con mi análisis de, digamos, una sonata de Beethoven, me sugería que mirara de nuevo tal o cual pasaje⁴⁰.

Aquella severidad a la que aludía Ernesto Halffter como uno de los rasgos característicos del Falla “profesor”, desaparecía cuando se separaba del teclado. “El escritor ordenancista se convertía en un hombre tímido, de hablar comedido, extremadamente cortés, casi irracionalmente sensible a los sentimientos de los demás”⁴¹.

Todo nos lleva a suponer que Ernesto tuvo éxito en aquella prueba y que el maestro debió lanzarlo directamente al podio de la orquesta sevillana seguro de que no haría un mal papel. Falla comunica a Segismundo Romero su satisfacción por la buena marcha de sus trabajos; le habla de la gran disposición de su pupilo, de un talento poco usual, de su entusiasmo y bonhomía. Ernesto, eufórico en sus envidiables circunstancias, se desborda en las cartas a su maestro una vez instalado en aquel lugar de “ensueño”: “Sevilla es la ciudad más alegre y más bella que conozco; cuanto más veo más me entusiasmo” –le dice a Falla. Entabla cordial relación con los músicos y los organizadores de la Bética, hace amigos, disfruta sus paseos por el barrio de Santa Cruz, asiste a las corridas de toros embelesado con la magnífica Maestranza cuya descripción le ofrece en detalle en una carta. Echa de menos, le dirá, “las horas pasadas con Uds., nuestras comidas, nuestros paseos, nuestros trabajos y estudios (...) pienso mucho en Uds., en lo bueno que ha sido conmigo y en todas las ilusiones que Ud. me ha dado para mi trabajo”⁴².

Cualquier muchacho en sus circunstancias no se habría encontrado menos feliz. Recibía un apoyo ilimitado de las dos figuras dominantes de la música española como lo eran Falla y Salazar y, al menos temporalmente, se veía liberado de ataduras y presiones familiares: “Ud. Es nuestro

³⁹ E. Halffter: “Inolvidable Manuel de Falla”, *Selecciones del Reader's Digest*, Tomo LIX, 351, febrero de 1970, p. 11.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Carta de E. Halffter a M. de Falla. Sevilla, 12-V-1924. A.M.F.

guía y sin Ud. No sería nada de nosotros” –le dice semanas después de su llegada. “Yo ya me considero de aquí sin merecérmelo, pues me falta la genialidad de esta gente”⁴³.

Ernesto se vuelca en el trabajo: de las nueve a la una y media, de las dos y media a las seis. Piensa tener todo listo para dar los primeros conciertos comenzando el mes de junio. Aunque ha estado un poco nervioso en su primer ensayo “delante de la orquesta no es tan fácil como en la habitación de Ud.” –confiesa a Falla⁴⁴, sale airoso de esa prueba difícil para un director novicio que es enfrentar *Ma mère l’oye* de Ravel. Tras varias semanas de ensayo se siente cada vez más confiado; le dice que aprende todos los días y que ha preparado ya *El amor brujo*. Hace sólo unas semanas la estudió con su maestro y Vilchis capturó el momento en una fotografía que les hizo con la partitura de piano⁴⁵. Esa obra –confiesa– le produce una emoción tan grande que le hace sentir que es suya porque ve en ella reflejado su propio espíritu y porque ve en ella también con claridad “el camino que me indica que debo (...) seguir”.

Falla es el soporte espiritual de la Orquesta Bética de Cámara y en este sentido el principal apoyo para el joven director: cuida del repertorio, prepara las adaptaciones o las reducciones necesarias para interpretar las obras con la restringida dotación instrumental (no hay celesta, le dice Ernesto en una carta, y pide a Falla les asesore para solicitarla a París). Se encarga de escribir el texto para presentar a la agrupación y envía el manuscrito para darlo a la imprenta. En una palabra, asume rigurosamente el papel moral que todos le asignan.

Las cartas de Falla a Ernesto reflejan, por ese lado, su preocupación por que todo funcione y la orquesta ratifique su éxito: en lugar de montar obras nuevas, Falla aconseja a Ernesto perfeccionar las ya estudiadas (mejor *Ma mère l’oye* que *Le Tombeau de Couperin*, o la *Sinfonietta* de Rimski que un concierto nuevo de Bach), o, en todo caso, aprovechar la Obertura de *El Barbero* de Rossini de cuya revisión él mismo se encargara. En determinado momento propone sustituir *Don Quijote velando las armas* de Esplá por *El ámbito de la danza*, en vista de que la *tournee* que preparaban llevaba como plato principal su *Retablo*. Dos obras con el tema del Quijote podrían prestarse a confusiones, advierte. Por recomendación suya se incluyen las obras de los jóvenes compositores de su círculo inmediato y le hace ver la conveniencia de mezclar en lo posible las obras españolas con las extranjeras.

⁴³ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Sevilla, 26-V-1924. A.M.F.

⁴⁴ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Sevilla, 7-V-1924. A.M.F.

⁴⁵ Una fotografía muy conocida que incluimos, en la que están Falla y Halffter sentados a una mesa ante una partitura.



Manuel de Falla y Ernesto Halffter
en el Carmen de Antequeruela,
Granada, 1924? (Fotografía: A.M.F.)

El éxito de la *Bética* en sus primeras presentaciones dejó a Falla satisfecho, sobre todo porque las noticias buenas llegaban por distintos sitios. Escribía a Ernesto: “la completa unión de voluntades es la única manera de que las cosas se realicen plenamente, y esa confianza interior de la conciencia que Ud. me dice siente, significa una nueva y magnífica garantía”⁴⁶.

No todo fue, sin embargo, miel sobre hojuelas al interior de la *Bética*. Y aunque la relación en los inicios fue inmejorable, más tarde asomaron algunos nubarrones. Salazar explicaba a Falla las cosas desde su punto de vista: “La desorganización económica y disciplinaria [...] es verdaderamente irritante. Los unos se quejan de los otros, Segis de Piazza, Piazza de Torres, etc. y dan la impresión de que todos están fastidiados los unos de los otros”⁴⁷. Sólo Ernesto, de acuerdo al juicio de Salazar, se mantenía al margen de los conflictos pues “todos parecen tenerle un gran cariño”. Pero la realidad era otra. También Ernesto era parte de aquella maraña de problemas. A la orquesta le resultaba excesivamente oneroso asumir los gastos de viaje y alojamiento de un director que vivía fuera de la ciudad y a éste le resultaba perjudicial, para aceptar otros compromisos, los constantes cambios de fechas y cancelaciones de conciertos de los administradores. Falla, aunque reacio a intervenir en asuntos monetarios de la *Bética*, no tuvo más remedio que hacerlo y de pedir a Ernesto, por otro

⁴⁶ Carta de M. de Falla a E. Halffter [Granada] [junio-julio, 1924]. A.M.F.

⁴⁷ Carta de A. Salazar a M. de Falla. Madrid, 4-XI-1929. A.M.F.

lado, terminar “de una vez por todas con esa tirantez de relaciones con Eduardo Torres”⁴⁸. Las dotes conciliatorias de Falla consiguieron mediar entre las partes; “Estas quejas [de Ernesto] y las de ustedes (todas muy razonables) –le dirá a Segismundo Romero– fue lo que me determinó a recomendarle reiteradamente que dejara la orquesta por ahora”. La única solución posible que Falla encontraba al conflicto: “Yo pienso que, tanto ustedes como a Ernesto, les conviene continuar unidos desde el punto de vista artístico, y esta misma creencia me hace desear sinceramente la separación temporal como medio único de arreglar más tarde las cosas en forma absolutamente justa y razonable”⁴⁹.

Pero Halffter no quería dejar su puesto y promete conseguir otros medios económicos que le permitan pasar toda una temporada cada año en Sevilla, como en principio se había acordado. Algo que en realidad no llegará a ocurrir. Por lo demás, y al margen de que juzgase oportuno la separación temporal de Halffter, Falla era partidario de que Ernesto no hiciera propiamente una carrera como director –antes se dijo– y se limitase a dirigir esporádicamente sus propias obras, las de Falla o, en todo caso, el repertorio español. A principios de 1929, con motivo de planearse una serie de conciertos en el marco de la Exposición de Sevilla, Falla recordaba: “No creo conveniente para Ernesto una *constante* dirección de orquesta que más o menos tarde sería perjudicial para su trabajo. De eso ya hemos hablado muchas veces”⁵⁰.

Otras enseñanzas

No deja de asombrarnos la delicadeza con que Falla, en sus escasas intervenciones, trató siempre los conflictos de Ernesto con la casa paterna. Si la carta antes citada había logrado su principal cometido que era el de calmar las aprensiones del padre, después de la invitación a Granada éste parecía haberse ablandado desde el momento en que agradecía al maestro en una carta las atenciones a su hijo. Pero Falla no respondió a Don Ernesto de manera inmediata y prefirió esperar a que el joven se hubiese presentado con éxito como director de la Bética y, con acostumbrada elegancia, hablarle de la importancia de impulsar el talento del joven:

Siempre he procurado poderle ser útil en sus trabajos, seguro, como estoy, de sus dotes verdaderamente extraordinarias para la composición y para la dirección de orquesta. Todos tenemos, pues, un deber de cumplir ayudándole y alentándole,

⁴⁸ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 16-III-1926. A.M.F.

⁴⁹ Carta de Falla a Segismundo Romero, 5-IV-1926, en P. Romero (ed): *Manuel de Falla, Cartas...*, p. 321.

⁵⁰ Carta de M. de Falla a Alicia y E. Halffter. Granada, 12-I-1929. A.M.F.

y el nuevo éxito que ha obtenido en Sevilla dirigiendo la orquesta Bética de Cámara –y por el que muy sinceramente felicito a Ud.– es buena prueba de lo que digo⁵¹.

Ernesto apreciaba en su valor las grandes ayudas de Falla, de ello no dejan duda sus cartas. Incluso, en determinados momentos, se pregunta si corresponde lo suficiente a su maestro. Las mismas dudas tenía respecto de Adolfo Salazar. Aún así, por el hecho de encontrarse entre dos mentores de tan alta jerarquía, alguna vez se vio cercado entre dos opiniones divergentes, aun cuando por su parte Salazar casi siempre considerara *cátedra* la opinión de Falla. Ambos tutores tenían en mente que Ernesto prosiguiera su formación en París (Salazar creía necesario un alejamiento del entorno familiar).

En mayo de 1924, Ernesto solicita una beca a la Junta para Ampliación de Estudios –en la que “por la precisión de la escritura” se advierte la mano de Salazar–, y, sin esperar el fallo, poco después del concierto de presentación de la Bética, encamina sus pasos a París⁵². Falla no veía oportuno que Ernesto visitara a Ravel y al editor Max Eschig –según aconsejaba Salazar. Le parecía pronto para sacar todo el fruto posible a ese par de relaciones; era preciso presentarse en condiciones más ventajosas, es decir, con una obra más consistente. Aún así, Falla no se rehúsa a enviar a Salazar las recomendaciones que éste le solicitara por su cuenta⁵³. Al final, Ernesto opta por una solución intermedia. Si bien no visita a Max Eschig y decide guardar la carta de Falla para momentos más oportunos, en el caso de Ravel –le confiesa: “comprenderá que con su carta de presentación y viviendo a cinco minutos [...], era una tentación muy fuerte y lleno de ilusiones fui a verle”⁵⁴.

Halffter refiere en detalle a Falla su visita al músico francés:

¡Qué hombre tan distinto a Stravinsky! Cuando le enseñé su carta de Ud. se puso contentísimo y estuvo conmigo como no puede figurarse. Me convidó a pasar un día completo en su casa, me dedicó un magnífico retrato, estuvo tocando sus obras al piano y por fin le enseñé yo las mías. Me dijo cosas

⁵¹ Carta de M. de Falla al padre de E. Halffter. Málaga, 19-VI-1924. A.M.F.

⁵² Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 39. Aunque en el expediente “Ernesto Halffter” en el Archivo Histórico de la Junta para Ampliación de Estudios pueden conocerse las razones que impidieron que E. Halffter no llegara a disfrutar de su beca (problemas de salud), Salazar daría a Falla las verdaderas causas; exceso de trabajo pendiente y problemas económicos. Véase la carta de A. Salazar a M. de Falla, Madrid, 15-I-1925. A.M.F.

⁵³ La carta de presentación de Falla a Ravel está fechada en Granada el 7-VII-1924.

⁵⁴ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Madrid, 31-VII-1924. Según recuerda Acker, Ravel normalmente se alojaba en el Hotel d’Athens, y Ernesto se alojó en el mismo lugar para estar más cerca. Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 39.

que le agradecí muchísimo, me dio muchas ilusiones, muy buenos consejos, todo lo contrario de Stravinsky. Cuando escuchó el *Paisaje muerto* dijo que de ahí se podía hacer una obra maravillosa; ahora bien, dijo que me faltaba la edad y el estudio, que vendrán con el tiempo como es natural; que para mí solo debe haber una base: trabajar; si así lo hago me esperará un magnífico porvenir; elogió enormemente la *Canción del farolero*, *Marche Joyeuse*, *Sonatina-Fantasia*, afirmando después de cada una de estas obras que mis condiciones son inmejorables⁵⁵.

Por lo que revelan sus cartas, el trato que daba Falla a Ernesto en aquellos años solía ser bastante paternal y de una gran tolerancia. Incluso pasaba por alto las juveniles indiscreciones en que podía incurrir. En algún momento, a su regreso de París y de su encuentro con Ravel, le sugiere a Falla escribir al músico francés para conocer su opinión sobre las obras que le mostró. No será menos audaz cuando al enterarse que el Teatro Real se disponía a montar *El amor brujo*, sugiera a su maestro ser él mismo quien la dirija “si usted no encuentra el menor inconveniente en ello”⁵⁶. En cambio, cuando Falla se demora en responder a sus cartas se pregunta si habría molestado a su maestro involuntariamente.

Ernesto desarrolló en poco tiempo una enorme dependencia no sólo musical sino afectiva que le impedía tener mayor objetividad para comprender los largos silencios de Falla, debidos ante todo a su exceso de trabajo o a problemas de salud. Además, parecía olvidar la abundante correspondencia que su maestro recibía, y que atendía con inusual solicitud, según asientan las numerosas copias de cartas escritas por Falla a un sinnúmero de corresponsales conservadas en su archivo. En alguna ocasión Falla confesaba no poder siquiera abrir el piano por tener que contestar un montón de ellas acumuladas en su ausencia: “no hago otra cosa en todo el día (¡es horrible!), hasta las diez y media que ceno”⁵⁷. En 1925, Ernesto tuvo oportunidad de corresponder por primera vez a los empeños de su maestro al dirigir un homenaje al compositor en el Teatro Principal de Valencia y poco más tarde un festival Falla en la Asociación de Música de Càmera de Barcelona. A mediados de año, Halffter y algunos miembros de la Bética viajan a Londres para dar una serie de ocho conciertos en los que dirigirá nuevamente obras como *Psyché* y *El retablo de maese Pedro*⁵⁸.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Madrid, 24-XI-1924. A.M.F.

⁵⁷ Carta de M. de Falla a E. Halffter. [Granada], 31-XII-1926. A.M.F.

⁵⁸ La orquesta se completó con profesores de la London Chamber Orchestra.



Manuel de Falla dirigiendo la Orquesta Bética de Cámara; a la izquierda de pie, Ernesto Halffter, Sevilla, 1924 (Fotografía: Dubois; A.M.F)

Una madeja de problemas

Uno de los asuntos de Ernesto Halffter en los que Falla tuvo mayor participación directa fue el de la edición de sus obras. Su empeño para que Ernesto obtuviera los mejores dividendos por su trabajo ha quedado reflejado en detalle en su correspondencia. Falla deseaba que su discípulo llegara a vivir principalmente de los derechos de sus ediciones y que no tuviera que malgastar su tiempo en otros trabajos que lo desviarán del objetivo principal que, a la vista de Falla, debía ser la composición. Así pues, por recomendación suya, en junio de 1926, Halffter firmó su primer contrato con el editor francés Max Eschig, en condiciones, al parecer, poco ventajosas. Poco después Falla consiguió enmendarlo convenciendo al editor Cools de preparar otro documento⁵⁹.

En noviembre de 1926 firmó el nuevo contrato, esta vez de exclusividad por tres años, con un porcentaje menor por los derechos de reproducción mecánica⁶⁰. Pero al menos tendría la garantía de recibir una renta mensual de 500 pesetas, a cambio de entregar el producto de su trabajo de composición a Eschig: “con muchas deudas todavía pendientes, Halffter consintió en entregar todas sus obras desde entonces hasta el 2 de noviembre de 1929 bajo esas condiciones”⁶¹.

⁵⁹ En el archivo de Manuel Halffter Cámara Santos sólo se conserva el contrato firmado por E. Halffter y las Editions Max Eschig el 4-XI-1926. El contrato anterior del 17 de junio del mismo año no se conservó seguramente al quedar anulado por este otro.

⁶⁰ En el artículo 7 del contrato del 4 de noviembre de 1926, se contempla el derecho de renovar, el 2 de noviembre de 1928 y por carta certificada, el contrato por un nuevo periodo de tres años y en las mismas condiciones. Archivo de Manuel Halffter Cámara Santos.

⁶¹ Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 43.

En efecto, Halffter debía algún dinero, entre otras razones, por el desembolso que había hecho para solucionar el problema de su servicio militar. Pero también por su reciente matrimonio. En marzo de 1928, Halffter comunicaba a Falla sus planes para casarse con la pianista Alicia Cámara Santos: “tengo mucha ilusión de que Ud. la conozca y vea cómo es ella, aparte de muy buena artista, como mujer buenísima e inteligente y espero, si Dios lo permite, que con ella habré resuelto mi vida de hombre para poder en adelante dedicar mi vida a la música”⁶². La pareja planeaban viajar a París para acudir al homenaje que se rendía a Falla en aquella ciudad y aprovechar para realizar una boda sencilla en presencia del compositor, a quien invitaron como padrino de la boda. Además, Ernesto habría querido darle a Falla una idea al piano del ballet *Sonatina*, antes de su estreno definitivo con la compañía de Antonia Mercé, la Argentina. Sospechaba que el editor le pediría la reducción para piano con miras a su inmediata edición, a lo que no quería acceder Ernesto sin antes revisarla de nuevo con Falla.

Cambios de última hora en unos conciertos les impidieron llevar a cabo sus planes. Una vez en Lisboa, Ernesto agradece a Falla su conformidad con el matrimonio “por lo importante que me resulta su opinión”. Falla no pudo estar presente en la ceremonia religiosa celebrada el 10 de mayo en aquella ciudad pero envía una autorización a Adolfo Salazar para que asista en su representación. Días después de la boda el recién casado agradece a su maestro el dinero que les ha regalado y con el que han podido comprar los anillos y guardar algo más para gastar en París.

La obtención del Premio Nacional de Música en 1925 (con apenas 20 años), el incuestionable éxito de *Sinfonietta*, la obra que le mereciera tal distinción, y la “confirmación internacional” conseguida con el ballet *Sonatina*, “Halffter había llegado al Olimpo de los músicos españoles”⁶³. Sin embargo, una serie de circunstancias poco afortunadas y de decisiones fallidas llevarían a enredar su vida de tal forma, que los problemas no sólo repercutieron seriamente en su economía personal y en su tranquilidad doméstica: incidieron negativamente en su productividad musical. Además, aquella situación alcanzó a contaminar en cierto modo su relación con Falla. Los temas de sus cartas en aquellos años acabarían por no ser sino una interminable lista de lamentaciones y consejos que mucho desviaron los verdaderos intereses musicales, que siempre debieron ser la base fundamental de aquella relación maestro-alumno. Todo ello desembocó

⁶² Carta de E. Halffter a M. de Falla. Barcelona, 12-III-1928. A.M.F.

⁶³ Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 50.

en una crisis que empujó al joven músico “a una etapa de bloqueo creativo prematuro, imprevisto y verdaderamente duro” pero, además, a una severa crisis económica de la que en buena medida saldría a flote gracias a la inestimable ayuda de su maestro.

Una constante en esos años será la permanente necesidad que muestra E. Halffter de que Falla revise sus obras antes de entregarlas a edición y será la causa principal de sus desencuentros con el editor. En enero de 1929, le decía: “Dentro de unos días le enviaré la partitura del Coral [de Bach] para que usted me diga si cree que se puede editar; siento tantos temores cuando doy una obra al grabador”. Más de una vez Halffter acudió a Falla para que explicara a Cools, el editor, lo conveniente que sería esperar a que él mismo diera su visto bueno. Sólo así se sentía Halffter completamente seguro, y se lo hace saber a Falla cuando, al comentarle que ha dado a Milhaud y a Ravel la partitura de *Sinfonietta* y les agradece “cuando la dedican buenas palabras, pero aunque hubiese algo que no les pareciera bien, no lo sentiría mucho, ni tampoco me preocuparía, pero con usted es distinto”⁶⁴.

Los buenos oficios de Falla no sólo consiguen aplacar por un tiempo las urgencias del editor. El compositor obtiene de Robert Lyon, de la Casa Pleyel, la renta a mitad de precio de un piano que necesita E. Halffter. El mismo Lyon, a sugerencia de Falla, se propone explorar la posibilidad de que *Sinfonietta* sea incluida en uno de los programas de la Nueva Orquesta Sinfónica de París. A lo anterior habría que añadir su recomendación para futuros conciertos en Bruselas y el que le solicitara a su alumno una lista de obras para interesar a Ansermet a dirigir alguna⁶⁵.

En París, durante el primer semestre de 1926, E. Halffter se había ocupado de componer la música para la película *Carmen* de Jacques Feyder. De esa colaboración, terminada y entregada, surgirá más tarde la idea de escribir la ópera *La muerte de Carmen*, un proyecto que Cools llevaría al director de la Ópera Garnier. Halffter y su editor acuerdan el alquiler de una casita en la Costa Azul para trabajar en la ópera con mayor tranquilidad. Salazar previene a su protegido: Falla no está de acuerdo con el traslado a Niza y Ernesto se apresura a aclarar a su maestro que las decisiones han sido tomadas en común acuerdo con Cools, a condición de terminar la partitura de piano en un lapso no mayor a tres meses.

Pero la vida en Niza no resuelve las cosas. Los problemas económicos de sus padres en España, le obligaban a hacer frente a la situación enviando en

⁶⁴ Carta de E. Halffter a M. de Falla. París, 11-VIII-1928. A.M.F.

⁶⁵ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 9-XI-1928. A.M.F.

ese tiempo el 40 por cien de la suma mensual que Cools le daba, es decir, alrededor de 200 pesetas. Falla, al tanto de todo, aconsejaba con creciente insistencia la conveniencia de pasar largas temporadas en Lisboa con los padres de Alicia, a fin de hacer economías⁶⁶. Por la misma razón, apoyaba el viaje que desde Madrid trataba de organizar Salazar para que Ernesto dirigiera en Londres algunos conciertos, incluso le ofrece “sustituirlo”, en caso de que Cools se negara a darle la cantidad necesaria para emprender el viaje.

El tiempo acabaría por dar la razón a Falla; la estancia en Niza sólo contribuiría más a su dispersión musical, aunque Ernesto, a la larga, habría de recordar como uno de los meses más felices de su vida aquel en que Falla le visita a su regreso de un viaje a Italia, ocasión en la que revisó algunas obras con su maestro.

Poco antes de la fecha estipulada para la revisión del contrato, Ernesto describía a Falla su débil situación económica y lo insuficientes que le resultaban las 500 pesetas de Cools. Debía enfrentar una serie de gastos que incluían un viaje para supervisar los ensayos y la ejecución de *Sinfonietta*, en Bruselas, pasando antes por París para ver a Beltran Masses quien se encargaría de los decorados de la nueva representación de *Sonatina* en la Ópera Cómica. Falla promete ayudarle: “Hablaré a Cools de su próximo contrato preparándole a Ud. el terreno” [...] “No se acobarde”, todos esos problemas con los editores –le dice Falla– son los mismos por los que él pasó, de modo que lo exhorta a confiar en su experiencia⁶⁷ y a enviarle los datos exactos de los términos del contrato anterior, así como el monto de la deuda contraída con Eschig.

Al leer la correspondencia de esos meses no deja de asombrarnos el tiempo que dedicó Falla a los asuntos de E. Halffter, pero, especialmente a la revisión de sus contratos con Eschig, en los que invirtió días enteros para encontrar la mejor solución. El 24 de noviembre Falla le dice estar tomando notas para escribir a Cools, y, tres días después, envía a Halffter la valoración de cada una de sus obras por separado, indicándole además los puntos “flacos” de su contrato. Pero Falla desaconseja a E. Halffter, como éste se lo ha insinuado, que cambie de editor: “O mucho me equivoco o no encontraría *ahora* ningún otro editor que le hiciera un contrato en condiciones más favorables de las que –con prudencia y habilidad– podremos obtener de Cools”⁶⁸.

Falla recomienda a Ernesto viajar a París para tratar en persona el asunto con el editor y se ofrece a ayudarle con los gastos del viaje enviándole

⁶⁶ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 24-X-1928. A.M.F.

⁶⁷ Carta de Falla a E. Halffter, 9-XI-1928.

⁶⁸ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 18-XII-1928. A.M.F.

1.000 francos desde Granada. Pero a Cools las cuentas le salían de otra forma. Una serie de cartas cruzadas entre éste y Falla pondrían de manifiesto una perspectiva distinta del problema ya que, según Cools, la resultante era más favorable a Halffter que a la editora; al parecer ésta le habría entregado al compositor una cantidad mayor de lo que en realidad le habría correspondido, considerando las escasas obras terminadas que Halffter había dado al editor.

Finalmente, la intervención directa de Falla permitió llegar a un acuerdo para saldar el adeudo de Halffter, dejando aún a su favor una suma de mediana importancia. A su vez, Ernesto se comprometía a entregar nuevas obras. Falla atribuía al hecho de vivir en Niza una gran parte de los problemas de Ernesto y les aconseja en tono firme trasladarse de inmediato a Lisboa para vivir con los padres de Alicia en condiciones económicas de austeridad, además exige a Ernesto enviar a Cools música lo antes posible⁶⁹.

No obstante que Falla seguirá insistiendo en la urgencia de dejar la ciudad, por una u otra causa la pareja no acababa de marcharse aún. La carta de Falla del 11 de marzo es terminante: “Que se vayan ustedes a Lisboa SEA COMO FUERE aunque no les quedase un céntimo al llegar allí”. Pero se conmueve más con el talante desesperado de las cartas de E. Halffter y le animan a recordarle que después de todo no será sino una situación pasajera. “Piense Ud. que Debussy para componer *Pélleas* tenía que ganarse la vida dando lecciones de piano y que Ravel, cuando yo lo conocí, cuando había cumplido treinta años, vivía en un triste barrio obrero y en un piso tan excesivamente modesto que ni muebles apenas tenía”⁷⁰.

Una vez en Lisboa las cosas lejos de arreglarse, empeoran. Muerto poco después el padre de Alicia, su madre percibe una pensión de viudez que no alcanza para poder ayudarles. Cools no contemplaba enviarles un solo franco mientras Halffter no le diese alguna obra terminada. Y el músico no alcanzaba a componer, seguramente, por la falta de tranquilidad y el exceso de problemas. Atrapados en un círculo vicioso, Falla escribe para darles una noticia “providencial”, aunque a la larga tampoco podría concretarse. Salazar trataba de conseguir una nueva invitación para que Ernesto dirigiera en La Habana y en Buenos Aires: “Hoy mismo escribo a La Habana ‘echando leña al fuego’ para que no se apague” –le dice Falla⁷¹.

⁶⁹ En su citado trabajo Y. Acker publica tres cuadros que muestran en detalle la valoración de Falla a las obras de Ernesto, del primer y segundo contrato con Max Eschig.

⁷⁰ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 11-III-1929. A.M.F.

⁷¹ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 6-IV-1929. A.M.F.

En vista de las circunstancias, y aunque siempre se había resistido a que E. Halffter aceptara otros trabajos, Falla le insinúa esta vez aceptar cualquier empleo:

Yo en momentos parecidos (si no peores) he sido en Francia hasta pianista de pantomimas... y qué musiquita y qué pantomimas...; y no lo siento pues esas cosas no se olvidan jamás y su recuerdo es utilísimo para evitar que se repitan. Estas cosas son de las que sólo se hacen una vez en la vida, pero de las que, más pronto o más tarde, nos conviene a todos hacer. Esto me decía Debussy, ¡Y con cuánta razón!...⁷².

La impresión que dejan estas últimas cartas de Falla es que los problemas de Ernesto están a punto de rebasarle: “¡Cuántas ganas tengo, querido Ernesto, de poderle escribir sobre tanto como tengo que decirle de nuestro oficio, y que nunca llega el momento de poderlo hacer a causa de estos dichosos problemas económicos”⁷³. Aún así, no cesa en su empeño por ayudarles. En medio de la crisis, Alicia escribe a Falla: “Créame que si no fuera por usted, nos sentiríamos muy solos y abandonados”⁷⁴. Días más tarde reciben las 300 pesetas que Falla envía de su propio bolsillo, la primera suma que reciben desde su llegada a Lisboa, y algo después un préstamo de 1.000 pesetas “que hace a usted un excelente y querido amigo mío” –dirá Falla– al tiempo que le ruega a Ernesto administrarlas “con cuidado” y desistir de pedir a Cools más adelantos. Le recuerda sobre todo que las cosas se arreglarían fácilmente si saldara su cuenta pendiente, es decir, si terminara la ópera. No satisfecho con la ayuda brindada, en junio del mismo año Falla está buscando una pensión oficial para Ernesto: “confidencialmente puedo decirle que el Duque de Alba está directamente interesado en ello”⁷⁵. Falla le recomienda viajar a Granada, pero antes accede a ayudarle a redactar la carta de agradecimiento al Duque; después, el propio maestro se encargará de cobrar y remitirles el dinero a Lisboa.

Tras aquella corta visita a Granada, gracias al padrino de Alicia que les ha costado el viaje, Falla no sólo comienza a gestionar para él la beca Conde de Cartagena⁷⁶; se propone que se impresionen, entre otras obras, su *Sinfonietta* y el ballet *Sonatina* en la Columbia Gramophon. Dispuesto a que E. Halffter dejara una buena imagen, le da una serie de recomen-

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 24-IV-1929. A.M.F.

⁷⁴ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Lisboa, 30-IV-1928. A.M.F.

⁷⁵ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 10-VI-1929. A.M.F.

⁷⁶ Beca otorgada en diciembre de 1935 para disfrutarla entre enero y diciembre de 1936.

daciones, a sabiendas de que habría expectativas por ver cómo dirige las obras de Falla. También le recuerda no olvidarse de liquidar aquel préstamo de su amigo, de escribir al Duque de Alba por su santo y de responder a Andrés Segovia para arreglar un mal entendido.

El 30 de agosto de 1933, gracias a los esfuerzos de Falla, de García Lorca y de José María Pemán, el Conservatorio de Sevilla abre sus puertas. Nuevamente la mano de Falla aparecía cuando Halffter es nombrado catedrático numerario de conjunto vocal e instrumental el 25 de abril del año siguiente, y cuando en junio asume la dirección del Conservatorio, puesto en la que permanecerá por espacio de dos años.

La guerra sorprende a Halffter en Lisboa, mientras disfrutaba de la beca Conde de Cartagena que le había sido otorgada en diciembre de 1935⁷⁷. La comunicación epistolar con su maestro se interrumpe por un tiempo; en octubre de 1936 escribe a Falla desde Lisboa pidiéndole noticias. La muerte de Cools, le dirá, vino a aumentar su tristeza: su familia se encuentra dispersa. El padre ha regresado a Alemania con uno de los hijos y la madre no los ha podido acompañar por no dejar solas a sus hijas en Madrid⁷⁸. El 9 de febrero de 1937, Falla confía a Ernesto su estado anímico y lo “horrorizado” que le han dejado “los trises acontecimientos”.

La correspondencia durante la guerra continúa con alguna fluidez aunque se concentra, como indica Y. Acker, en los detalles cotidianos más comunes. Aunque a la autora le resultan, no sin razón, sobrecogedoras aquellas conversaciones epistolares “entre los dos compositores más importantes de la época” por lo vulgar de su contenido⁷⁹, no habría que dejar de considerar la situación moral de nuestros corresponsales para comprender esos momentos de tanta incertidumbre en los que, incluso algo vital como es el trabajo para el artista, llega a perder todo sentido. Aún así, Ernesto seguirá informando a Falla regularmente de sus tratos con el nuevo director de Eschig (28 junio de 1937), del proceso de composición de su *Rapsodia portuguesa* y de la idea que ronda al editor para encomendarle la orquestación de las *Siete canciones populares* de Falla (15 febrero 1938). También le confiesa a su maestro estar buscando otras maneras de ganarse la vida, compatibles con su trabajo de compositor: en la radio o en el cinema nacional para “composición, selección o impresión de partituras”.

⁷⁷ Ese mes de febrero, Alicia y Ernesto Halffter habían regresado a Lisboa ya que la citada beca tenía una cláusula en la que establecía que su disfrute, obligatoriamente, debía de hacerse fuera de España, en el país elegido por el becado.

⁷⁸ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Lisboa, 2-III-1937. A.M.F.

⁷⁹ Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 60.

En su respuesta, Falla le hace preguntas concretas sobre su plan para la orquestación y lo felicita por su “paternal anuncio confidencial”, que no es otro que el embarazo de Alicia. El primero de julio de 1938, Ernesto le anuncia a Falla el nacimiento por cesárea de un chico de cuatro kilos: “acabo de regresar del consulado donde he registrado al niño con el nombre de Manuel, y excuso decirle lo que sería para nosotros si aceptara ser el padrino”⁸⁰. Todavía en agosto de 1939 Falla lo recomienda para dar unos conciertos en la Scala de Milán...

Fidelidades a toda prueba

Uno de los deberes pendientes de la musicología actual es el estudio de la obra integral de Ernesto Halffter, una deuda histórica que ni siquiera la conmemoración de su centenario ha conseguido saldar. Hablar con propiedad de la influencia de Falla en su música requeriría de un análisis previo excesivamente amplio que los límites de este trabajo no permiten. Autores como Yvan Nommick, Elena Torres y María Palacios se han encargado, sin embargo, de estudiar de cerca específicamente el proceso de composición de *Sinfonietta* y sus vínculos con Manuel de Falla y con su música⁸¹. Pero faltaría contar con estudios similares de otras obras del compositor para plantear una interpretación global y profunda del peso de Falla y de su música en el contexto de su obra.

El distintivo tradicionalista de la música de Ernesto Halffter es uno de los rasgos de su obra que ha sido señalado por la mayoría de los musicólogos y constituye, a mi modo de ver, una de las líneas que convendría explorar desde la óptica del propio compositor. La oportunidad que brinda este espacio sólo alcanza para abrir en este sentido una interrogante para su posterior reflexión.

Desde luego, no diríamos nada nuevo al señalar que, desde el punto de vista de la estética de su música, Halffter permaneció siempre fiel a su maestro, celoso, más allá del límite, de conservar un estilo totalmente apegado al suyo, y de seguir unos derroteros que incluso el propio Falla alcanzaría a llevar aún más lejos que su propio discípulo. Como advierte Emilio

⁸⁰ Carta de E. Halffter a M. de Falla. Lisboa, 5-VII-1938. A.M.F.

⁸¹ Recomendamos la lectura de estos importantes trabajos monográficos. Yvan Nommick: “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición: el influjo de su enseñanza sobre el Grupo de los Ocho de Madrid”, *Música española entre dos guerras. 1914-1945*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002. Véanse también en el mismo número de *Cuadernos de Música Iberoamericana* los artículos de Elena Torres: “Manuel de Falla y la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter: la historia de un magisterio plenamente asumido” y María Palacios: “Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de *Sinfonietta*”.

Casares, ni siquiera el sonado triunfo de obras como *Sinfonietta* o *Sonatina*, llevaron a Halffter a buscar salidas propias⁸². De aquella fidelidad estética hacia su maestro dan cuenta sin duda sus obras, no obstante que Falla jamás intentara —como tantas veces insistió su discípulo— “restringir en lo más mínimo [su] libertad de compositor”⁸³. Por otro lado, se habla de la *Rapsodia portuguesa* como de una obra “perfectamente unitaria y muy bien estructurada [que casi podría] parecer un último Nocturno susceptible de ser integrado en las *Noches en los jardines de España*, una de las dos obras que debieron inspirar el pianismo empleado por Halffter en este trabajo⁸⁴. No obstante que el lenguaje pianístico de Falla había llegado con la *Fantasia Bética* a cotas de abstracción que Halffter todavía no podía asimilar⁸⁵.

Un par de comentarios de E. Halffter en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando invitan a ciertos comentarios: “Desde que Falla examinó mis primeros trabajos —decía— descubrió en mí “un instinto natural y espontáneo hacia el principio tonal, y, sin duda alguna, fue este aspecto tan arraigado en mí como concorde con su propio sentir el que voluntariamente le impulsó a tomar la responsabilidad de mi educación musical”. E. Halffter parecía convencido de que Falla no habría tolerado en él un distanciamiento de la tonalidad:

En tantos años de estudio, sólo una vez me llamó la atención ¡Timbre de alarma!, exclamó por una ligera divagación tonal en mi *Sonata* para piano. Olvidé sus palabras exactas pero no su sentido de advertencia y consejo: “No se deje cautivar por lo que otros hagan, ni se aparte nunca y por razón alguna de la ley eterna de la tonalidad. En este matiz radicará siempre el atractivo de su música”.

A Falla parecía no preocuparle demasiado, sin embargo, una lealtad a ultranza al sistema tonal; su propia música fluía con mayor libertad, sobre todo después de abocarse, como coinciden algunos de sus biógrafos, no sólo a la exploración de las músicas antiguas como a otros sistemas y recursos de composición. Se interesó por conocer las corrientes musicales de otras latitudes, y nada mejor para hacerlo que recorriendo diferentes países, como en efecto lo haría a mediados de los años 20, tiempo en el que empieza a revisar las obras de Halffter. Como hace ver Michael Christophoridis, a Falla le intrigaba la experimentación acústica, la investigación acerca de la reso-

⁸² E. Casares Rodicio: “Ernesto Halffter”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI, p. 194.

⁸³ E. Halffter: “El magisterio permanente de Falla”, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973.

⁸⁴ Y. Acker, p. 67.

⁸⁵ Y. Acker, p. 60.

nancia y su relación con un concepto ampliado de la tonalidad, además de la posibilidad de expresar la microtonalidad, y desde Granada siguió y participó de las polémicas de las vanguardias musicales a través de las revistas francesas e inglesas creadas después de la primera Guerra⁸⁶.

Ahora bien, la participación de Falla en los procesos compositivos de las obras de Halffter no será otra que la de un exigente revisor, aunque sólo de determinadas obras (aun cuando sugiriera numerosos cambios), y, eso, una vez terminadas o al menos en avanzado estado de gestación. Las cartas de Falla dejan bien clara su postura: “Le repito lo que ya dije a Ud. y a Adolfo: estoy a sus órdenes y veré con el mayor interés cuanta música vaya haciendo y quiera mandarme. [...] ¡Venga pronto su Sonatina!”⁸⁷. Según esto, Falla no habría pretendido imponer criterios estéticos personales sino guiar la intuición del joven, propiciando una mayor consistencia en sus propias composiciones, o dicho de otro modo, contribuir a que cada obra resultara coherente en sí misma. Significa que Ernesto Halffter no comenzaba una obra bajo la estricta supervisión de su maestro, pero sí bajo su completa “iluminación” (en sus cartas se lo repite en otros términos sin cesar aun cuando otros ya encontraban, como es claro, ecos de músicas stravinskianas, ravelianas, etc.), y eso es algo de lo que quizás nunca llegara a desprenderse, como indica E. Casares. Pero Falla, no habría que olvidarlo, trabajaba con un joven compositor en pleno desarrollo y con una obra en permanente proceso de maduración o lo que es lo mismo, en busca de lo que debía llegar a ser un lenguaje plenamente personal (cuando revisó con él las últimas obras aún no cumplía los 30 años). Por lo demás, Halffter nunca confrontó su opinión con la de Falla, al menos en forma epistolar, sobre obras que pensaba componer, sobre la técnica que emplearía, cuanto menos acerca de una estética que le venía a la medida y que, es evidente, no le interesó abandonar. En sus cartas Falla tampoco le aconsejó jamás componer en base a recursos específicos o para determinadas dotaciones instrumentales: cuanto menos que se alejara de ciertos principios. Cabe la posibilidad de que E. Halffter, en el curso natural de su desarrollo como compositor hubiese ido conformando un estilo, un lenguaje más evolucionado, es decir, que su propia música lo hubiera llevado a transitar por distintos parajes, a proponerse nuevas conquistas sonoras. Seguramente que Falla lo habría comprendido

⁸⁶ M. Christophoridis: “Falla, Manuel de”, pp. 912-915. Algo de esto le confiaba Falla a Salazar en la primera visita que este último hiciera al compositor una vez instalado en Granada. Véase su artículo “Manuel de Falla en Granada. *El retablo de maese Pedro*. Otras obras nuevas de Falla”, *El Sol* (“Crónicas musicales”), 25-X-1921.

⁸⁷ Carta de M. de Falla a E. Halffter. Granada, 6-VIII-1923. A.M.F.

como un proceso natural. Y no habría más que recordar la trayectoria de la mayoría de los compositores: la de su propio maestro, para no buscar más lejos.

Halffter después de Falla

Pocos temas de la música contemporánea han generado más letra impresa y discusiones que el de *Atlántida*. Si la génesis de la obra, los problemas del libreto y las vicisitudes de su creación darían material para escribir un libro, la suerte que corrió la obra después de la desaparición de Falla, lo que se especuló en torno ella, lo que se escribió acerca de los procesos de culminación de la misma por E. Halffter o sobre los estrenos y distintas interpretaciones de la obra, merecerían sin duda un segundo volumen.

No faltó quien dijera, en vista del tiempo y el esfuerzo invertido por Halffter, que aquel trabajo debió significarle un auténtico sacrificio. Todo lo contrario. Siempre lo consideró, de acuerdo a su testimonio, un deber hacia el hombre que tanta confianza depositó en él y que tanta ayuda le brindara, aunque poco antes de su propia desaparición confesara: “no voy a ocultar lo difícil que me resultó este encargo debido a la falta de ayuda de quienes más obligados estaban a facilitar mi labor”⁸⁸.

Ernesto Halffter contaba que Falla mismo le había comunicado su intención de componer *Atlántida* en 1928, durante su visita a Niza. “Desde entonces —escribirá E. Halffter— *Atlántida* me ha acompañado ya como idea de mi maestro, ya como trabajo que dejó inacabado y que requiere de una revisión para completarlo y para que *Atlántida* sea totalmente lo que estoy seguro que Falla deseaba”⁸⁹.

Halffter se quejaba de las numerosas inexactitudes que generaron las expectativas del estreno de la obra. Pero también de las representaciones y versiones de concierto que, salvo contadísimos casos, “estuvieron alejados del espíritu del maestro”. En noviembre de 1961 se escucha por primera vez *Atlántida* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en versión parcial de concierto⁹⁰; el 18 de junio del año siguiente se presenta en la Scala de Milán en su versión escenificada y poco después, ese mismo año, la representan la Ópera de Berlín y el Teatro Colón de Buenos Aires bajo

⁸⁸ E. Halffter: “La música de Falla en Iberoamérica”, *Cádiz e Iberoamérica*, 1, octubre, 1983, pp. 71-72.

⁸⁹ E. Halffter: “Falla en su centenario...” p. 16.

⁹⁰ Bajo la dirección de Eduardo Toldrá y con Victoria de los Ángeles y Ramón Torres como solistas principales.

la batuta del compositor Juan José Castro. Para Halffter, en realidad, la obra seguía sin “conocerse”, inconforme como estaba de que no se hubiese respetado la decisión final de Falla ya que, si en principio la obra había sido pensada por el autor –pero especialmente por José María Sert para ser escenificada– a la muerte del pintor o incluso desde antes, como apunta E. Franco, en el propio Falla predominó la idea de convertirla en un Oratorio, “calificación” que –de acuerdo al crítico–, “una y otra vez usaba D. Manuel en sus cartas a los amigos”⁹¹.

En el mismo discurso de ingreso a la Academia, Halffter hablaba de datos plenamente comprobables en los manuscritos de *Atlántida*. El inicio de la obra el 29 de diciembre de 1928; la última fecha, el 8 de julio de 1946, en unos compases del Aria de *Pyrene* (parte primera), cuatro meses antes de morir Falla. La obra no deja tranquilo a su autor: algunas veces piensa que si Dios le prestase seis meses de fortaleza podría dar fin a la obra; otras, se plantea darla en estreno parcial y versión de concierto, con fragmentos suficientes para cubrir todo el programa. Pero el temor a que la obra fuera escuchada fragmentariamente o no alcanzase los resultados esperados lo haría desistir de la idea.

E. Halffter estaba convencido de que Falla tenía clara en su mente la obra completa. En una carta desde Argentina le decía estar trabajando con el mayor entusiasmo e ilusión: como en sus primeros tiempos juveniles. En la última, escrita un mes antes de morir, le dirá textualmente: “Estoy haciendo lo posible por terminar esta pobre *Atlántida* tantas veces interrumpida por meses y aun por años a causa de los males que he venido sufriendo desde el año 35”⁹². Por la sinceridad y la precisión con que se expresaba siempre Falla –pensaba Halffter– esto significaba que la mayor parte de la obra debía estar resuelta. Por lo demás, ya como compositor encargado de la terminación de la obra, Halffter consideraba dos puntos esenciales en el trabajo de Falla: “su fidelidad al mundo de la tonalidad y a su fe religiosa”. Habla también de los elementos populares como germen fertilizador en ciertos pasajes, así como del empleo de la modalidad, a la manera de la gran época polifónica española, en otros.

Desde entonces surgió una inquietud: cuánto del resultado final de *Atlántida* corresponde a Falla y cuánto a Ernesto Halffter. “*Atlántida* quedaría inconclusa en la realización, aunque redonda en la mente de Falla” –escribía E. Halffter⁹³– Y de nuevo: “Al estudiar los originales de *Atlántida* comprobé cómo Falla se corregía a sí mismo y señalaba sus propias dudas

⁹¹ E. Franco: *op. cit.*

⁹² Carta de M. de Falla a E. Halffter. Alta Gracia, 10-IV-1946.

⁹³ E. Halffter: “Falla en su centenario...” p. 20.

e indicaba ‘lo que ahora no haría’. Sus apuntes están llenos de signos de interrogación, de compases tachados y compases aceptados después de haber perdido provisionalmente validez”⁹⁴.

En un nuevo trabajo sobre Falla, Halffter incluso cita una pregunta frecuente que él mismo se hace en torno a *Atlántida*: “cuánto había escrito Falla de verdad”⁹⁵. Un comentario que no deja de parecernos innecesario por cuanto sería el propio compositor quien precisaría responderlo. En cambio, prefiere citar los testimonios ajenos. Por ejemplo, el de José María Sert, quien en el transcurso de una visita en París le habría asegurado haber escuchado toda la obra al piano tocada por Falla: “Y debo advertir –dirá E. Halffter– que Falla era negado para la improvisación”. Otro gran amigo del maestro –dice también el compositor– Don Juan Gisbert de Barcelona, en uno de sus viajes a Granada cronometró varios trozos tocados por Falla que constituían una parte considerable de la obra. Por último, bastante tiempo después de morir Don Manuel –relataba Halffter–, ante la protesta de algunas personas por no darse a conocer *Atlántida*, su amigo íntimo, D. José Hernández, que tanto le acompañó en Argentina, hizo pública la siguiente declaración que Falla le habría confiado poco antes de morir: “tengo terminados totalmente veinte minutos de la obra que podrían ensayarse al punto, y otros veinte que podría concluir en un corto plazo si Dios me da salud”⁹⁶. Halffter decía estar seguro por otra parte de que Falla mantuvo hacia su persona una “confianza inalterable” hasta el final de su vida. En una de las visitas que hizo el Dr. Ara a Falla en Los Espinillos, éste le mostró varias páginas de *Atlántida*: “El doctor, al ver aquel enredo con sus pautas de tres, de dos, y hasta de una sola línea, amén de tachaduras y correcciones a cada compás, exclamó: ‘Pero esto es difícilísimo, no lo entendería nadie’. A lo que Falla le respondió: ‘Es muy difícil, lo sé, pero una persona lo comprendería; Ernesto Halffter’”⁹⁷.

A decir de E. Franco, el prólogo de la obra fue completamente terminado por Falla, “otras partes estaban composicionalmente resueltas, aunque sin la redacción definitiva, y el resto sumaba ideas, esbozos, fragmentos concretos, sobre los que Halffter debió operar con un ánimo adivinatorio, prácticamente imposible”. Con respecto a lo anterior, Halffter hizo pública alguna vez su intención de ofrecer, junto con la edición de la partitura orquestal, un largo estudio técnico que haría en colaboración con Enrique Franco, un proyecto que, según parece, nunca se concretó, algo

⁹⁴ E. Halffter: “Falla en su centenario...” p. 19

⁹⁵ E. Halffter: “Manuel de Falla en el centenario...” p. 22

⁹⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 20.

de lamentarse y que tanto habría servido para poner de una sola vez las cosas en su sitio.

Sobre el estreno de la obra, y antes que eso, la impaciente espera de la misma (que a algunos les pareció tan larga como el tiempo que empleara el compositor en escribirla), habría que recordar que Falla no sólo dejó inconclusa la parte musical; también el texto requirió del concurso de algunos especialistas. E. Franco recuerda que Josep Maria de Sagarra debió revisar el texto catalán de toda la obra y escribir uno nuevo para el pasaje de “El Juego de las Pléyades”.

Todo lo anterior daría lugar, además, a una de las especies más extendidas: la de la gran demora de Halffter para concluir su encomienda. Si para establecer las fronteras de las autorías no se cuenta aún con una respuesta clara, contundente, que deje a todos satisfechos, lo segundo sin duda requeriría, en recompensa al trabajo de E. Halffter, de ciertas consideraciones que merecen recordarse en este texto motivado por su centenario.

E. Halffter se cansaba en balde de hacer las cuentas precisas del tiempo que le llevó su trabajo, cuando todavía tenía esperanzas de disipar las suspicacias. Y tenía algunas pruebas en la mano. Por un lado, como hace ver Enrique Franco, el compositor sufrió “los ataques de los hados negativos, en primer lugar porque la misión asumida no admitía ligerezas ni apresuramientos, en segundo, por la parcial recepción de los originales que [...] Germán de Falla [...] incluso en la mediana salud, le remitía por entregas”⁹⁸.

En junio de 1955, los herederos de Falla ceden a la editorial milanesa Ricordi los manuscritos, borradores y anotaciones de la obra, que suman alrededor de trescientos folios. En octubre de 1955, Ernesto Halffter y Ricordi suscriben un contrato para revisar y completar *Atlántida*⁹⁹. “Empecé a recibir las fotocopias de los originales, después de un periodo de estudio en Cádiz con el hermano del maestro –dirá por

⁹⁸ Enrique Franco: Texto de presentación del fonograma *Atlántida*. Joven Orquesta Nacional de España, Edmón Colomer, dir., CD V 4685. Por lo demás, en una entrevista concedida por Halffter en 1976, se quejará también del comportamiento del editor “que [le] iba entregando a su antojo” las páginas de la partitura o los bosquejos de Falla, de tal suerte que durante la primera versión no pudo tener una idea general completa de la obra. Véase Ricardo Turró: “Ernesto Halffter en la Argentina”, *Buenos Aires Musical*, 490, 1976, p. 1 (citado en Y. Acker, p. 83).

⁹⁹ No obstante, desde 1953 habíame empezado los contactos de E. Halffter con los herederos e incluso, se menciona que E. Halffter habría trabajado y concluido algunas partes precisas de la obra. Basándose en los artículos de Miguel Utrillo: “A Falla lo que es de Falla y a Halffter lo que es de Halffter” (*Pueblo*, 4-I-1962), en el de Mariano Gómez Santos: “Ernesto Halffter cuenta su vida” (*Pueblo*, 13-I-1961) y en el de Arturo Menéndez Aleyxandre: “Algunas precisiones sobre *Atlántida*” (*Ritmo*, 323, 1961), Y. Acker reconstruye una parte de las distintas versiones que se dieron en torno al proceso de terminación de *Atlántida* en su citado trabajo. Véanse las páginas 79-84.

su parte E. Halffter—. En el otoño de 1961, se ofreció en Barcelona la versión de concierto, y en 1962, en la Scala de Milán, la versión completa representada:

Creo que el plazo dedicado es suficiente para que se desvanezcan opiniones no bien informadas, o no bien intencionadas, que lo consideraron excesivamente largo. Después de los citados estrenos, ya en versión de concierto como en versión representada, la verdad es que me sentía insatisfecho por un autorigor que no es sino herencia de mi maestro. Además, la experiencia lograda por mis obras posteriores a mi trabajo en *Atlántida*, como el *Canticum al papa Juan XXIII*, la *Elegía*, los *Salmos*, la Cantata sobre los *Gozos de Nuestra Señora*, el Concierto para guitarra, la ópera de cámara titulada *Entr'acte*, etc... no hicieron más que reforzar mi deseo irrefrenable de hacer una revisión total de *Atlántida*, de poder 'vivir' al fin la obra, como hubiese dicho Falla. Consulté con el editor propietario y con los herederos del maestro que aprobaron plenamente mi propósito. No se trata del primer caso, ni mucho menos, en que un compositor revisa, cambia, rectifica, corta, añade, según los dictados de su conciencia creadora. Después de este largo, nuevo, continuado trabajo de un plazo robado a mis tareas propias de creación, es ahora cuando mi conciencia se siente tranquila y considera que ha llegado el momento de la verdadera, definitiva versión de *Atlántida*"¹⁰⁰.

Halffter recibió varias promesas de ayuda económica para concluir aquella segunda fase y poder estrenarla en el año del centenario de Falla. En su revisión "perfeccionó y suprimió algo de lo hecho con notable inteligencia y esfuerzo —principalmente de la segunda parte— y, en 1976 mostró su conformidad con la denominada "versión de Lucerna", dirigida por Jesús López Cobos en la ciudad suiza¹⁰¹. "Desde aquí —escribe Halffter— me someto al juicio de los estudiosos que quieran comparar las dos versiones, puesto que editada la primera, podrán confrontar la diferencia en la realización, que yo estimo tan necesaria como sustancial para el buen conocimiento de la *Cantata*"¹⁰².

La fidelidad del discípulo trascendió con mucho la muerte de su maestro. Ernesto Halffter colaboró siempre en cuantos conciertos y homenajes fue llamado a hacerlo; nunca olvidó reconocer su noble deuda con Falla. Se ha recalcado, tal vez demasiado, la idea de un obsesivo culto hacia su maestro; algo menos la del amparo ilimitado que diera Falla a su discípulo. En todo caso ambas traducen por sí solas una recíproca devoción ejemplar.

¹⁰⁰ E. Halffter: "Manuel de Falla en el centenario de su nacimiento"..., p. 31.

¹⁰¹ Enrique Franco: Texto de presentación del fonograma *Atlántida*...

¹⁰² E. Halffter: "Falla en su centenario", p. 24.

Tampoco sería fácil encontrar en la historia reciente de la música española dos caracteres más opuestos que los suyos. Como bien advierte Edmón Colomer, el colorismo y la exhuberancia que caracterizan la paleta orquestal de Halffter contrasta con la austeridad propia de Falla. Al menos del Falla de sus últimas obras —sería preciso agregar. Ese juego de clarooscuros se haría más visible al confrontar sus temperamentos. Ernesto Halffter, con su gozo natural por la vida, nunca perdió el optimismo. A la hora del trabajo supo hacer suyas —no hay duda—, algunas cualidades de su maestro: quizás también, por qué no decirlo, otras cuantas manías. Falla no era, ya lo dice Enrique Franco —“artista de improvisaciones, sino de lento estudio y prospección analítica”¹⁰³. Falla es el Sol, pero buscaba las sombras: su discípulo las eludía... es que el sol lo llevaba dentro.

¹⁰³ Enrique Franco: Texto de presentación del fonograma Atlántida...