



Nueva música sinfónica: acogida crítica y análisis de *Sinfonietta*

En este artículo se analiza la acogida crítica y el lenguaje musical de una obra básica en el catálogo de Ernesto Halffter: *Sinfonietta*. Se han destacado especialmente las aparentes contradicciones y paradojas que surgen entre la partitura y las líneas estéticas del Arte Nuevo. *Sinfonietta* es una obra fundamental en la música sinfónica española de los años 20, prototipo de la creación de vanguardia y fruto de un contexto histórico-social muy complejo. El análisis de la acogida y el lenguaje musical de esta partitura proporcionan nuevos datos para comprender la vida musical madrileña de aquella época.

This article analyses the critical reception and musical language of one of the basic works in Ernesto Halffter's catalogue: Sinfonietta, emphasising the apparent contradictions and paradoxes that emerge from the score and the aesthetic lines of this New Art. Sinfonietta is one of the most important Spanish symphonic works of the 1920s, a prototype of avant-garde creation and the result of a very complex historical-social context. The analysis of the reception and musical language of this score will aid in the understanding of Madrilenian musical life of that period.

Si hubiera que señalar una partitura fundamental en el catálogo de Ernesto Halffter y en la Música Nueva¹ madrileña de los años 20, esa sería *Sinfonietta*. Las características musicales de la partitura, su acogida por la crítica y su relevancia en el desarrollo de las vanguardias de la capital, hacen de *Sinfonietta* una obra especialmente importante. *Sinfonietta* obtuvo el Premio Nacional de Música en 1925, y es considerada tradicionalmente como la obra culminante del compositor, a pesar de que comenzó a escribirla cuando tenía 19 años y es su segunda composición para orquesta. También es una partitura fundamental en la estética neoclásica del Grupo de Madrid², a pesar de ser la primera obra en la que se refleja claramente esta línea. *Sinfonietta* es, por tanto, una obra cargada de paradojas: punto culminante de la carrera de un compositor que acaba

¹ Con la expresión Música Nueva se establece una analogía con la ya consolidada de Arte Nuevo, que es como se referían los propios artistas españoles de las primeras décadas del siglo al proceso de unión de las artes plásticas con el movimiento moderno internacional. Los compositores y críticos musicales de esos años también usarán con frecuencia la expresión Música Nueva al referirse a las creaciones musicales. En la temprana fecha de 1915, Manuel de Falla realiza una conferencia en el Ateneo donde analizaba una nueva forma de componer, a la que llamó Música Nueva. César M. Arconada, en julio de 1923, también empleaba esta expresión en sus "Comentarios Musicales". Julio Gómez, en 1930, también empleó el término al referirse a la figura de Adolfo Salazar. (Ver *El Liberal*. 13-II-1930). Ejemplos de este tipo aparecen con frecuencia en la prensa de la época.

² También conocido como Grupo de los ocho, formado por Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Remacha, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga y Rosa García Ascot.

de iniciarse y punto culminante de una estética musical que comenzaba a dar sus primeros pasos. Como se verá más adelante, estas no son las únicas aparentes contradicciones de la obra.

Aunque la partitura fue premiada en 1925, Ernesto Halffter siguió trabajando en ella, con la supervisión de Manuel de Falla, hasta prácticamente el día de su estreno. Finalmente, el 5 de abril de 1927, la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el propio Ernesto, estrenó la obra en el ciclo que ofrecía en el Teatro de la Zarzuela.

Acogida crítica

Sinfonietta tuvo una acogida formidable en su estreno, tanto por el público como por la crítica. A pesar de que Halffter no quería repetir ninguno de sus movimientos, tuvo que hacerlo con el último, debido a los efusivos aplausos en la sala. La obra que siempre se ha señalado como paradigma de la Música Nueva, genera así una nueva contradicción aparente, ya que no responde en su aceptación a los ideales de música elitista escrita para las minorías selectas. Desde su estreno la partitura obtuvo un sonado éxito, e incluso llegó a tener un puesto dentro de las obras de repertorio. Este éxito de una obra nueva escrita por un joven compositor provocó un intenso debate en la prensa del momento.

Para el crítico de *El Heraldo*, el éxito de esta partitura de vanguardia radicaba en que Ernesto Halffter “abandona[ba] el lenguaje cabalístico de los iniciados para expresarse con los términos más sencillos y emotivos que no necesitan acudir a un refinamiento ni a la extravagancia para convencer y cautivar al auditorio. Todos los tiempos fueron aplaudidos con calor y el último se repitió por unánime petición”³. Precisamente, el lenguaje de la Música Nueva y de las nuevas vanguardias madrileñas nunca apostó por lo difícil o enigmático⁴, sino que una de sus bases, siguiendo la *Deshumanización del arte*, fue precisamente la simplificación y sencillez de sus medios expresivos. Víctor Espinós llegaba más lejos en su reseña, y directamente atacaba la recurrente idea de minorías selectas presente en los escritos sobre la nueva vanguardia: “Una sala rebotante aplaudió sin cansarse, con verdadero convencimiento.

³ El Bachiller Relamido: “La Sinfónica en la Zarzuela”, *El Heraldo*, 6-IV-1927. El crítico musical de *El Heraldo* en estos años es José Fornis, además de crítico profesor de estética en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Pero las críticas realizadas entre 1924 y 1927 aparecen firmadas con las siglas B. R. o bajo el pseudónimo de El Bachiller Relamido.

⁴ Las primeras obras de Debussy presentadas en Madrid, que tan mala acogida tuvieron, tampoco se puede decir que respondan en su lenguaje a algo “cabalístico”.

¡El arte para pocos, para casi ninguno! ¡Qué gran superchería, que un soplo de sinceridad –como el que representa la *Sinfonietta* de Halffter– barre una vez más!”⁵. Para Espinós, cuando la obra es realmente buena y sincera gusta a todos. Bajo esta perspectiva, *Sinfonietta* no pertenecería a las minorías, ni sería por tanto auténtico arte nuevo, ya que abandonaba una de sus premisas al transformarse en arte para todos. Otros importantes críticos de la capital, como Ángel Andrada, también afirmaban en sus reseñas que hubo “ovaciones calurosas del auditorio, que escuchó obra tan bella e interesante con una comprensión efusiva y cordial”⁶. Para comprender el verdadero alcance de estas manifestaciones, hay que tener en cuenta que el estreno de *Sinfonietta* no se hizo ante un público especialmente preparado, o dentro de un ciclo especial de Música Nueva, sino que se produjo en un concierto propio de los ciclos de la Orquesta Sinfónica de Madrid, ante el público habitual que asiste a ellos⁷.

Adolfo Salazar, que en tantas ocasiones ataca en sus reseñas al público⁸, y que siempre se mostró amante de las minorías selectas y de las élites, señalaba en su crónica otra perspectiva que explica el éxito obtenido por la obra de Halffter, sin que por ello deje de ser Arte Nuevo para unos pocos. Afirmaba en su reseña que la música propuesta en *Sinfonietta* es “música que gana todas las voluntades. Otra vez, como en las grandes épocas, es ésta una música para los pocos y para los muchos”⁹. Con esta manifestación aparecen dos ideas especialmente interesantes. Por un lado la música de Halffter tendría elementos que sólo son conocidos y apreciados por las minorías selectas, junto a otros que llegan al gran público y le hacen conseguir el éxito. Pero por otro lado, en esta afirmación Salazar coloca al joven autor dentro de los grandes genios de la historia de la música. En los años 20 seguía perfectamente vigente la visión de la historia de la música centrada en grandes épocas, con grandes compositores geniales, como Haydn, Mozart o Beethoven. Al realizar esta afirmación Salazar colocaba de forma sutil a Ernesto Halffter entre los reconocidos grandes compositores de la historia. Ernesto Halffter se transforma así, gracias a Salazar, en El Músico, con mayúsculas, el gran compositor de una gran época.

⁵ Victor Espinós: “Los conciertos: La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter”, *La Época*, 8-IV-1927.

⁶ Ángel Andrada: “*Sinfonietta*, de Ernesto Halffter”, *El Liberal*, 10-IV-1927.

⁷ Estos ciclos están basados fundamentalmente en la música de repertorio.

⁸ En 1924, sólo tres años antes del estreno de *Sinfonietta*, Salazar escribía en *El Sol*: “El público, esa terrible cosa” (“El cuarteto Pro-Arte de Bruselas y su labor de cultura”, 6-III-1924). Declaraciones de este tipo aparecen recurrentemente en sus crónicas musicales.

⁹ Adolfo Salazar: “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 6-IV-1927.

Lo cierto es que, desde su estreno, *Sinfonietta* obtuvo el apoyo unánime de la crítica. La obra, además, pudo mostrarse muy pronto fuera de España, y fue estrenada en los años 20 en Nueva York, San Louise, Cleveland, Detroit, Buenos Aires, Bruselas, La Haya, Milán y Viena¹⁰. Gracias a ello, *Sinfonietta*, se convertirá pronto en una especie de emblema de la nueva creación musical española, símbolo de la vanguardia y símbolo de la música de Ernesto Halffter. Este hecho ha eclipsado la rica creación de otros compositores del periodo igualmente interesantes. La historiografía española señalaba grandes figuras, siguiendo la tradición señalada anteriormente, como Granados, Albéniz o Falla, a la que ahora seguiría la de Ernesto Halffter, con el consiguiente perjuicio para el resto de compositores de su generación. Esta tradición historiográfica provocó que la interesante actividad de un grupo, como era el conjunto de compositores de la naciente generación del 27 madrileña, viera mermadas sus posibilidades de interpretación, tanto en sus primeras obras, como en su posterior unión como Grupo. *Sinfonietta* fue recogida como el ejemplo único de la genialidad de un músico, y no como una partitura propia de su contexto, de su entorno, y en este caso relacionada con otras obras similares, como son la *Sinfonía a tres tiempos* de Rodolfo Halffter, o la *Suite a cuatro tiempos* de Fernando Remacha, todas ellas escritas entre 1924 y 1925.

Ernesto Halffter, tras este estreno madrileño, fue definido por la crítica madrileña como la promesa más fiable de la música española. La campaña realizada a favor del compositor por Adolfo Salazar desde *El Sol*¹¹, obtiene la respuesta definitiva en los críticos de la capital gracias a esta obra. Carlos Bosch afirmaba que Ernesto Halffter era “caso extraordinario si no de precocidad, puesto que ésta parece oponerse en general a lo realizado con reflexión, al menos de rápido desarrollo hacia la madurez y dominio en el arte sentido naturalmente”¹². “El Bachiller Relamido”, en *El Heraldo*, afirmaba que el compositor poseía “un excepcional temperamento de compositor, un gran dominio de la técnica que cultiva, y una

¹⁰ Yolanda Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos España”, *Ernesto Halffter (1905-1989): Músico en dos tiempos*, Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajáres (eds.), Granada/Madrid, Fundación Archivo Manuel de Falla/Residencia de Estudiantes, 1997, p. 46.

¹¹ A partir de 1923 Adolfo Salazar escribe una serie de artículos en *El Sol* alabando al joven autor y sus composiciones, alabanzas que se repiten una y otra vez tras los estrenos de sus obras. Véase “Un músico nuevo.—Ernesto Halffter.—I. Sus obras para piano: *Crepúsculos*”, *El Sol*, 18-IV-1923. “Un músico nuevo: Ernesto Halffter. II. Música para piano.—Otras obras”, *El Sol*, 24-IV-1923. “Crítica y producción.— Nueva música de cámara por el Quinteto Hispania: E. Halffter, J. J. Mantecón, J. Franco”, *El Sol*, 7-VI-1923. “Música nueva española y americana por el Quinteto Hispania.— El Cuarteto de Ernesto Halffter. H. Allende. J. Gil.—Otras obras”, *El Sol*, 8-VI-1923.

¹² Carlos Bosch: “Concierto de la Orquesta Sinfónica en el Teatro de la Zarzuela”, *El Imparcial*, 6-IV-1927.

cultura artística superior que ha logrado sedimentar en su espíritu”¹³. “Ariel”, desde *La Libertad*, definía a Ernesto Halffter como “joven y gran compositor que desde su temprano comienzo destacó su vigorosa y singular personalidad”¹⁴. De la misma manera, Ángel Andrada, en *El Liberal*, lo definía como “joven compositor que ha conseguido con esta bella página orquestal un éxito justo y clamoroso”¹⁵. La crítica al respecto es unánime y Ernesto Halffter, desde 1927, será indiscutiblemente el compositor más valorado e interpretado de los representantes de Música Nueva en el Madrid de los 20.

Las posibles reservas que mostraban los críticos a las excesivamente alabadoras palabras de Adolfo Salazar de años anteriores¹⁶, desaparecen en estas crónicas. A ello se refería precisamente Carlos Bosch en su reseña de *El imparcial*: “el crítico de arte Adolfo Salazar fue el primero en aclamar sus excelencias, hasta un punto que vino a concederle el interés acicatado por desconfianza de parcialidad; pero desde entonces hemos visto los progresos y cada obra suya causa una expectación singular”¹⁷. De similar manera se mostraba “El Bachiller Relamido” desde *El Heraldo*: “no era que desconfiásemos del positivo valor de Halffter; pero nos parecía prematuro el elogio que había de resultar merecido cuando su indudable talento lograrse ganar en una concepción más independiente y personal”¹⁸.

Sinfonietta se convierte en la obra que confirma las expectativas de Salazar para la crítica madrileña y el público. Será la obra que hace despegar la acogida y el interés por la Música Nueva en la capital. Afirmaba Salazar en su crítica, con gran efusividad, que “el público ha encontrado su músico”¹⁹. Como cabía esperar, es precisamente su incondicional Adolfo Salazar quien, tras el estreno, realizaba las declaraciones más laudatorias hacia la obra y el compositor. Afirmaba el crítico que la música de Ernesto Halffter poseía “mayor riqueza específica y mayor dignidad espiritual, no existente hoy en la producción extranjera de su generación”. Es decir, para Adolfo Salazar, Ernesto Halffter no es sólo el mejor

¹³ El B. R: “La Sinfónica...”.

¹⁴ Ariel: “La *Sinfonietta* de Halffter”, *La Libertad*, 6-IV-1927.

¹⁵ A. Andrada: “*Sinfonietta*,...”.

¹⁶ Tras el estreno de *Dos bocetos sinfónicos*, su anterior partitura para orquesta, Adolfo Salazar escribió: “Ernesto Halffter ocupará un lugar singularísimo en la música actual de Europa [...] Señores: ¡fuera sombreros! ¡He aquí un genio!”. A. Salazar: “Orquesta Filarmónica.- Pérez Casas y ‘los nuevos’. Los *Dos Bocetos* de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 10-XI-1923.

¹⁷ C. Bosch: “Concierto de la Orquesta Sinfónica...”.

¹⁸ El B. R: “La Sinfónica...”.

¹⁹ A. Salazar: “En la Orquesta Sinfónica. La *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter”, *El Sol*, 6-IV-1927. Los siguientes comentarios se deben a las declaraciones de Salazar en esta crítica.

compositor español de su generación, sino que es uno de los mejores del mundo. Sigue Salazar, dentro de esta misma línea, afirmando que con *Sinfonietta*, “la Música Nueva española, arrollando una cosecha de pacotilla general en Europa, da ya, por primera vez en la Historia, el ejemplo del más alto concepto y del más alto decoro en el arte”. Es muy común en la historiografía y crítica musical española el hecho de querer mostrar la creación propia como algo superior a la extranjera, lo que no ayuda tampoco a intentar un análisis más objetivo de la situación. Llamar a la creación europea de los años 20, “cosecha de pacotilla general”, o considerar la obra de Halffter como un auténtico hito histórico, son elementos que simplemente señalan cómo Salazar pierde la objetividad y capacidad de análisis imparcial cuando aborda la creación del joven Ernesto²⁰.

Al margen de estas declaraciones, aparecen en la crítica de Salazar elementos fundamentales para comprender la obra y su génesis²¹, propios de su gran capacidad de análisis y cultivada intelectualidad. Un hecho especialmente tratado en su crónica es la mirada al XVIII que se realiza en la obra, definida como “color de época”. Señalaba Salazar la diferencia existente entre este acercamiento a la música del pasado y el que se da en obras como *Pulcinella* de Stravinsky: “mientras éste [Stravinsky], toma directamente el texto de Pergolese [*sic*] y lo inyecta de sustancias modernas, Halffter, al revés, viste su propia modernidad de ropaje exterior cuyo color de inflexión evoca, más o menos claramente, al siglo XVIII”. Lo cierto es que, aunque el procedimiento compositivo de ambos autores sea, en un principio, el contrario, *Sinfonietta* debe mucho a la personal técnica compositiva de Stravinsky; desde la importancia en la orquestación de instrumentos como el tambor y la trompeta (que recuerdan fuertemente *Historia de un soldado*), hasta los ostinati rítmicos estratificados que crean polirritmias, tan comunes en las obras del compositor ruso.

Otro factor destacado por el crítico de *El Sol* es la gran sencillez de la partitura, definida como “sencillez aparente” debida a un “perfecto conocimiento de lo indispensable”. Esta sencillez no es nueva, y se observa en obras anteriores del propio Ernesto, como *Marcha Joyeuse*, *Tres piezas infantiles* o el segundo de los *Dos bocetos para orquesta*. Pero en *Sinfonietta* Ernesto Halffter avanza un punto más. Como se verá en los comentarios

²⁰ Al final de este artículo se trata brevemente la especial cultura masculina vigente en estos años, que ayuda a comprender en mayor profundidad las declaraciones de Adolfo Salazar.

²¹ Según Rodolfo Halffter, *Sinfonietta* fue escrita entre 1923 y 1927, precisamente en casa de Adolfo Salazar. Véase Antonio Iglesias: *Rodolfo Halffter. (Tema, Nueve décadas y Final)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, p. 44.

analíticos, prácticamente todo en la obra se puede reducir en pequeñas células, muy simplificadas, que generan el resto del material. Por ejemplo, a pesar del aparente gran número de motivos temáticos que aparecen en el primer movimiento, todos son reductibles a un pequeño motivo rítmico de un compás.

El resto de críticas señalaban más o menos los mismos elementos en el lenguaje musical de la obra que los destacados por Salazar. Para Carlos Bosch, la obra “contiene en su estilo y sus giros un sentimiento de evocación pretérita que nos conduce al tiempo de los clavecinistas, no en la simplicidad, pero sí en la esencia de su espíritu y en la invención donde Halffter se encuentra con altura de elegido”²². “El Bachiller Relamido”, dentro de esta misma línea, señalaba que “Halffter se inclina hacia la orientación muy cultivada en la actualidad por varios de los ilustres músicos extranjeros: la vuelta a lo clásico; el retorno al fino estilo de los preciosistas de antaño, renovado por el colorido instrumental que caracteriza la más moderna técnica”²³. Víctor Espinós, en su interesante crítica, de nuevo iba algo más allá, y analizaba tanto el término que da título a la obra, como sus rasgos formales:

El apelativo [...] tiene una relatividad que no escapará a nadie. Son sinfonías pequeñas, pero son “concerti” agrandados, amplificados, más ‘grosso’ que los así denominados. Creemos que está más cerca de la sinfonía concertante de Haydn, esta considerable producción de nuestro joven autor, que de otra forma cualquiera. Agrupar los solistas –como para una obra de sala– y darles por fondo y ligazón la cuerda, es un procedimiento conocido, aunque no usado, porque la devoción “al’antico” no es lo bastante general, y debemos celebrarlo, ya que cuando ello ocurra vamos a caer en el “pastiche” sin remedio²⁴.

“Ariel” afirmaba que la partitura responde a lo “muy moderno y muy antiguo (gran fórmula del arte que señaló el poeta)”²⁵. Tras estos comentarios no hay duda de que el neoclasicismo, aunque no se utilice este término en las reseñas, es el referente al que acuden todos los críticos para referirse a la composición. Es precisamente este culto por lo antiguo, dentro de un lenguaje moderno, uno de los elementos fundamentales de la obra, que explica su importancia dentro de la creación musical española del momento.

²² C. Bosch: “Concierto de la Orquesta Sinfónica...”.

²³ El B. R: “La Sinfónica...”.

²⁴ V. Espinós: “Los conciertos: La *Sinfonietta*...”.

²⁵ Ariel: “La *Sinfonietta*...”.

Análisis musical

Un primer elemento innovador dentro del lenguaje musical de esta partitura es la propia orquestación. La plantilla utilizada plantea un uso camerístico que la aleja de forma considerable de lo que sería una concepción romántica. La obra, dentro de esta textura, también se aleja de la orquestación más impresionista, con una gran orquesta sinfónica utilizada a modo de gran paleta de colores. El ámbito tímbrico en *Sinfonietta* es menor. Aparecen tres instrumentos solistas, violín, violonchelo y contrabajo, que funcionan a manera de concierto grosso, lo que ya transporta la obra hacia un concepto formal y tímbrico distinto. Pero no sólo funcionan como solistas estos tres instrumentos, el viento, exceptuando las trompas, también es a uno: flauta, oboe, clarinete en Sib, fagot, trompeta en Do y trombón. A ello, sin embargo, hay que unir el uso de la sección de cuerdas al completo, con la que conseguirá lenguajes tan distintos como el del final del segundo movimiento.

En las más grandes dimensiones también aparece otro elemento que une esta partitura con la estética neoclásica, al disponer de la típica división de Sinfonía en cuatro movimientos. El primero, “Pastorela” (Allegro), responde más o menos a una forma de sonata. El segundo, “Adagio”, es un movimiento más intimista y con ciertos rasgos románticos. El tercero, “Allegro vivace”, responde a la típica estructura de minuetto. Mientras que el último, “Allegro giocoso”, emplea procedimientos y ritmos más modernos, y muestra de forma más clara una característica propia de la música de estos años, el humor.

El tratamiento de la tonalidad también acerca la obra a la música del s. XVIII. *Sinfonietta* se aleja de la tonalidad difuminada, casi abandonada, de muchas de las partituras de vanguardia de principios de siglo y se aproxima más a la tonalidad tradicional. Al igual que el *Concerto* de Falla, está escrita en la tonalidad genérica de Re Mayor. El segundo movimiento modula a La bemol menor, para terminar en Dob menor, y los dos últimos vuelven a estar en Re Mayor. Se trata así de una obra donde no se prescinde de la tonalidad tradicional, aunque sea expandida y ampliada. El esquema tonal de la obra, por tanto, queda con la siguiente forma:

1°	2°		3°	4°
Re Mayor	La b menor	Do b Mayor	Re Mayor	Re Mayor
I	♯	♯II	I	I

En líneas generales, la tonalidad es bastante respetada, y aparecen con frecuencia acordes de tríadas con función tradicional, frecuentemente

adornados con notas ajenas con carácter ornamental. La polaridad tónica-dominante también es respetada y funciona como orden estructurador básico, e incluso, como sucede en el primer movimiento, constituye el motor generador de la forma, tal y como sucedía en la época clásica. En el tema que abre la partitura aparece ya ese gusto por el salto de 5ª y el gesto melódico I-V, que no se abandonará en toda la partitura.

Célula rítmica motor

Trompeta Flauta/clarinete/
trompa

Ejemplo 1. Tema primer movimiento

Al igual que en la mayor parte de los motivos temáticos, este tema inicial es presentado por un instrumento, en este caso la trompeta; y finalizado por otro, u otros, en este caso flauta, clarinete, trompas y cuerda. En lugar de grandes texturas, Ernesto Halffter plantea de esta forma casi melodías de timbres. Son melodías con variación tímbrica, donde el elemento de música de cámara y el carácter a solo adquieren un papel fundamental. El patrón rítmico del final de este motivo de apertura es el elemento generador de prácticamente todo el primer movimiento. A pesar de la aparente abundancia de motivos temáticos, casi todos ellos se pueden resumir en este elemento básico, señalado en el esquema como “célula rítmica motor”. Probablemente el parámetro más interesante y moderno de la partitura sea el rítmico, marcado motor estructurador, con una influencia clara del Igor Stravinsky de los ballets. Es abundante desde el inicio de la obra (como se puede ver en el compás 9), la polirritmia tres contra dos, creada por la yuxtaposición de compases en 6/8 (tempo principal del movimiento) y 3/4.

Los distintos temas que aparecen en la partitura se suceden por yuxtaposición, no por desarrollos temáticos. De alguna forma se puede establecer un paralelismo con la pintura cubista. En lugar de seguir la línea y los contornos de los distintos elementos de manera gradual, Ernesto Halffter plantea pequeñas progresiones cerradas que se yuxtaponen y crean aristas definidas. No hay una evolución gradual de los elementos, sino que éstos generan la forma a través de la yuxtaposición. Esta característica se observa en los cuatro movimientos de la partitura, donde prácticamente todo son evoluciones de distintas progresiones temáticas.

No se trata de desarrollos, ni de variaciones, sino que todo evoluciona a través de la progresión.

En esta obra de Halffter aparecen seis tipos distintos de secciones, con sus propias características en el tratamiento temático, armónico, textural, etc. La partitura se construye a partir de la yuxtaposición de este tipo de secciones básicas:

1. Secciones neoclásicas. En ellas aparecen los temas más tonales, a veces incluso basados en la polaridad Tónica-Dominante (como sucede en el tema inicial de la obra). Predomina una gran claridad en las líneas, todas ellas con carácter solístico, y con una enorme importancia del timbre y el color instrumental. En líneas generales suelen ser secciones con un carácter amable, pastoral, sencillo, dentro de esa idea orteguiana de arte sin trascendencia alguna. Toda la primera sección de la Exposición de la *Sinfonietta* está basada en este tipo de lenguaje.

2. Secciones homorrítmicas. La característica fundamental de este tipo de secciones es el uso de toda la orquesta como un instrumento de percusión que marca un ritmo definido, generalmente fácil y muy marcado. La parte final de la Exposición del primer movimiento (compases 71-84) constituye un ejemplo de este tipo. En ellas también suele aparecer algún elemento humorístico, en este caso representado por la resolución inversa del pasaje en el compás 78.

3. Secciones stravinskianas. Llamadas así debido a la enorme influencia que en ellas tiene el lenguaje de Igor Stravinsky. El elemento rítmico, como en las secciones anteriores, es el fundamental en estos pasajes. A diferencia de lo que sucede en las secciones homorrítmicas, la característica fundamental de este tipo de secciones es que generan pasajes polirrítmicos. Estas secciones se construyen a partir de la superposición estratificada de distintos ostinati rítmicos. En ellas suele aparecer alguna voz que mantiene en notas largas las notas básicas de los acordes, sobre la que aparece el resto de voces con distintos ostinati rítmicos. Normalmente las voces van entrando poco a poco para crear una mayor textura y aumentar gradualmente la tensión dramática. En el primer movimiento de *Sinfonietta* aparece un claro ejemplo de este tipo de sección en los compases 143 a 161. Es especialmente interesante destacar cómo, en esta sección, Halffter españoliza el lenguaje de Stravinsky, al introducir la melodía modal españolista presentada respectivamente en la flauta y el oboe (compases 145-161).



Ejemplo 2. Primer movimiento, flauta, cc. 145 y ss.

4. Secciones españolistas en la línea marcada por Manuel de Falla. Se trata de secciones también muy rítmicas, donde abundan tresillos y grupos de escalas rápidas con carácter hispano, melodías modales, etc. No es casual que aparezca un pasaje de este tipo en el primer movimiento de *Sinfonietta*, justo después del pasaje stravinskiano. Tras rendir homenaje al compositor ruso, Ernesto Halffter parece rendir otro homenaje, en este caso a Manuel de Falla, en el breve pasaje comprendido entre los compases 162 a 168.

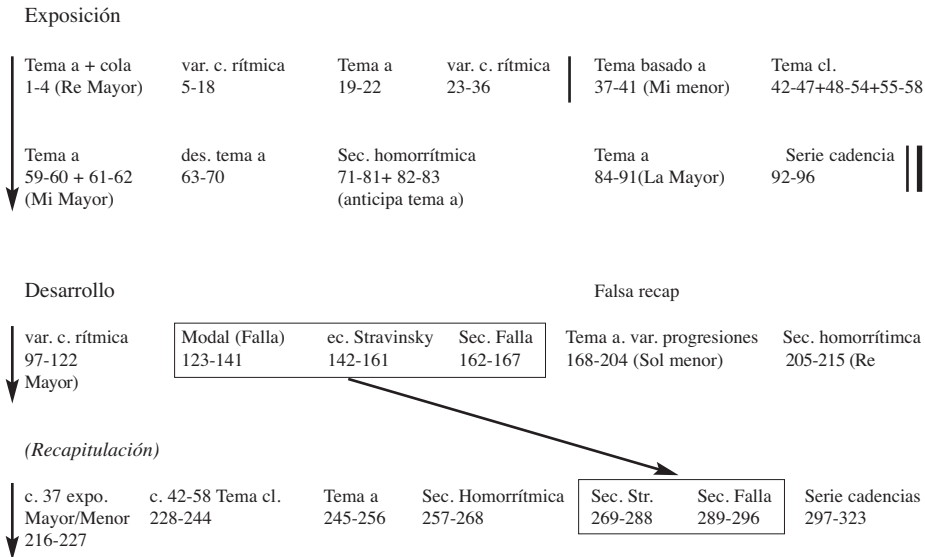
5. Secciones humorísticas. Son secciones en las que, debido a las características ingenuas de los elementos temáticos y a la simplicidad de los acompañamientos, se generan pasajes cargados de gran sentido del humor. En general, en *Sinfonietta*, aparecen en las distintas secciones pequeños elementos y guiños cargados de gran humorismo. Pero son ciertos pasajes, como los comprendidos entre los compases 71 a 107, y su paralelo en los compases 177 a 200, ambos del cuarto movimiento, los que pueden ser definidos como secciones propiamente humorísticas, debido a la gran importancia que este rasgo tiene en su construcción.

6. Secciones románticas. Son las secciones menos abundantes en esta obra, debido al nombrado antirromanticismo existente en los compositores de esta generación. Esto no quiere decir que no haya ciertos rasgos románticos en algunos momentos, lo que constituye una nueva paradoja en este mundo ecléctico. Estas secciones se definen por la importancia de los desarrollos temáticos, una mayor textura orquestal, y acordes más densos y dramáticos. La coda final del segundo movimiento de *Sinfonietta* es un ejemplo de este tipo de sección romántica.

Los elementos existentes en cada una de estas seis secciones no son excluyentes. Así, como se ha señalado, en la sección stravinskiana del primer movimiento aparece una línea melódica españolista, y en la sección homorrítmica hay ciertos guiños humorísticos, lo que ayuda a mantener la unidad en una partitura construida a partir de un gran eclecticismo. Este eclecticismo en sí mismo no es un problema²⁶, el problema radica en mantener la unidad en una obra creada a partir de la yuxtaposición de secciones tan diferentes en su lenguaje. Como se afirmó anteriormente, Ernesto Halffter consigue esa unidad en su *Sinfonietta* gracias a la incorporación de células rítmicas, relaciones tonales, vuelta a temas propuestos con anterioridad y elementos recurrentes en las distintas secciones propuestas.

²⁶ Quizá no haya un lenguaje más ecléctico que el de la música de Olivier Messiaen y eso no le impide tener una gran coherencia interna.

Todas estas secciones, a su vez, se interrelacionan dentro de estructuras más complejas, basadas en formas clásicas. La forma general del primer movimiento responde a una evolución de la forma sonata, como se puede ver en el esquema:



Ejemplo 3. Forma primer movimiento

Este primer movimiento de *Sinfonietta* sirve de ejemplo para ver el tratamiento que las grandes formas del pasado tienen en la música de Ernesto Halffter. En realidad se trata de una estructura de forma sonata pero con numerosas modificaciones. Es una forma prácticamente monotemática, basada en el *tema a* planteado al inicio por la trompeta, que irá apareciendo sucesivamente a modo casi de rondó. El elemento principal de ese tema es, como ya se destacó, la célula rítmica del último compás, célula generadora de la evolución del movimiento, que sufre ya su primera variación en el compás cinco de la partitura. Toda la exposición se basa en la sucesión del tipo de secciones marcadas anteriormente, con el elemento recurrente a la vuelta al tema principal.

La sección que corresponde a lo que sería un desarrollo típico de la forma de primer movimiento de sonata, en realidad no es tal. Funciona como desarrollo dentro de la ordenación del material, pero en realidad no se produce en él desarrollo alguno. La sección comienza con la evolución de la célula rítmica del *tema a*, como si fuera a realizar un desarrollo

clásico, pero pronto plantea nuevos materiales temáticos que, además, volverán a aparecer en A'. En el compás 123, Halffter abandona la tonalidad para construir una sección modal, con un carácter muy españolista. Esta sección es seguida por otra típicamente stravinskiana, aunque con una melodía también de corte español, que culmina en lo que se señaló como homenaje a Falla, dentro de un carácter que recuerda *La vida breve*. Son probablemente estos compases, del 123 al 167, los más conseguidos de la partitura, y los que demuestran cómo, desde una inspiración que debe a distintas fuentes, se puede construir una obra de gran unidad estética. El hecho de que Ernesto Halffter se permita la licencia en la recapitulación de volver a emplear el material utilizado en esta sección (compases 269 a 296), demuestra la importancia y el éxito que la misma tiene en la partitura.

El segundo movimiento de *Sinfonietta* abandona en cierta medida el lenguaje intrascendente y *deshumanizado* general, y se aproxima a un mundo más intimista y dramático, con ciertas consonancias románticas. Abundan los cromatismos (tanto melódicos como armónicos) y hay desde el inicio una mayor saturación temática, dentro de la tradición contrapuntística barroca. A pesar de ello, también aparece una sección intermedia contrastante dentro de una línea más intrascendente (compases 25-38), que une el movimiento con el carácter general del resto de la obra. Las partes más románticas también se diferencian del lenguaje típico de esta estética por la ausencia de desarrollos.

Como se puede observar claramente en la primera sección del movimiento, todo se sucede a base de yuxtaposición de progresiones (como ocurría en el primer movimiento), lo que en este caso provoca cierta monotonía. La parte más romántica de todas aparece en la coda final, con un gran crecimiento orquestal y un pedal de dominante marcado por los timbales que recuerda fuertemente a la estética posromántica. Debido a este uso del lenguaje, la sección incluso se puede considerar algo ajena al lenguaje general de la obra. A pesar de ello, también introduce Halffter en este momento ciertos elementos modernos que vuelven a situar la obra en el lugar que le corresponde, como la marcada polirritmia de dos contra tres establecida desde el compás 107 hasta el final. No deja de resultar interesante que en la obra paradigma de la Música Nueva aparezca una sección con resonancias románticas. Esto demuestra dos hechos fundamentales: que las ideas estéticas suelen ser más coherentes que las propias obras musicales y que el eclecticismo es el verdadero lenguaje de la vanguardia madrileña.

El tercer movimiento, de nuevo en Re Mayor, es el más sencillo en cuanto a su estructura formal y desarrollo armónico tonal. Después de la fuerte carga dramática establecida en el adagio anterior, todo vuelve a

diluirse en la nada. Es un Minueto dividido en las dos secciones clásicas, minueto y trío, cada una de ellas con una estructura tripartita, que da lugar a la siguiente forma: ABA-CDC-ABA. La forma general del Minueto queda por tanto:

Minueto		Fin		Trío			
A	B	A		C	D	C	
Tema a	Tema b	Tema a		Tema c	Intr. b-a-b	Tema c	D.C. a Fin
1-16	17-32	33-49		50-57	58-89	90-97	
Re M	La m	Re M		Re M	Re m	Re M	

Ejemplo 4. Formas tercer movimiento

Dentro de esta estructura aparecen tres temas básicos, *a*, *b* y *c*. El primero, *tema a*, es un tema típico generador de secciones neoclásicas, que se puede poner en relación con el *tema a* del primer movimiento: breve, sencillo, muy tonal, y con un ritmo claramente definido. Los temas *b* y *c* son mucho más melódicos y dan lugar a secciones propias de melodía acompañada.

The image shows three musical staves. The first staff is labeled 'Tema a' and is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of a short melody of eight notes, with a bracket underneath labeled 'Trompeta'. The second staff is labeled 'Tema b' and is also in 3/4 time, with a key signature of one sharp. It consists of a longer melody of sixteen notes. The third staff is labeled 'Tema c' and is in 3/4 time, with a key signature of one sharp. It consists of a melody of sixteen notes, with a slur over the first four notes and a dot above the fifth note.

Ejemplo 5. Temas tercer movimiento

La sencillez formal, unida a la naturaleza temática y a la claridad de líneas, construyen el movimiento que podemos denominar más neoclásico de la obra. Si en el movimiento anterior se destacaba cierta influencia romántica (algunos pasajes recuerdan fuertemente la música de Tchaikovsky), en este movimiento, a pesar del claro lenguaje neoclásico, aparece casi una cita de la *Novena sinfonía* de Dvorak, en la parte D del trío (solo del oboe).

El cuarto movimiento sigue la estela marcada por el primero y el tercero. Las líneas melódicas son muy simples, casi infantiles, joviales, sencillas e incluso ingenuas, dentro del mundo de Halffter marcado en *Marcha Joyeuse*. Pero, como también sucedía en aquella obra pianística, abundan los pasajes que requieren cierto virtuosismo, a pesar de su apariencia sen-

cilla y fácil. Se trata del movimiento donde existen mayores cambios de ritmo y una influencia stravinskiana mucho más clara.

Los temas se dividen en dos tipos fundamentales. Los que se han llamado en el esquema general ① y ②, sin una definida línea melódica, que generen las secciones más amplias debido a la naturaleza del propio motivo. Y los temas más melódicos (*a*, *b* y *humorístico*), que van alternando con los señalados ① y ② casi a manera de Rondó. El tema ① se basa en un gesto melódico descendente seguido por una respuesta rítmica ascendente, mientras que el tema ② está formado por un ostinato rítmico que dará lugar a las denominadas secciones stravinskianas, en el esquema general propuesto.

①

Gesto descendente *Respuesta rítmica*

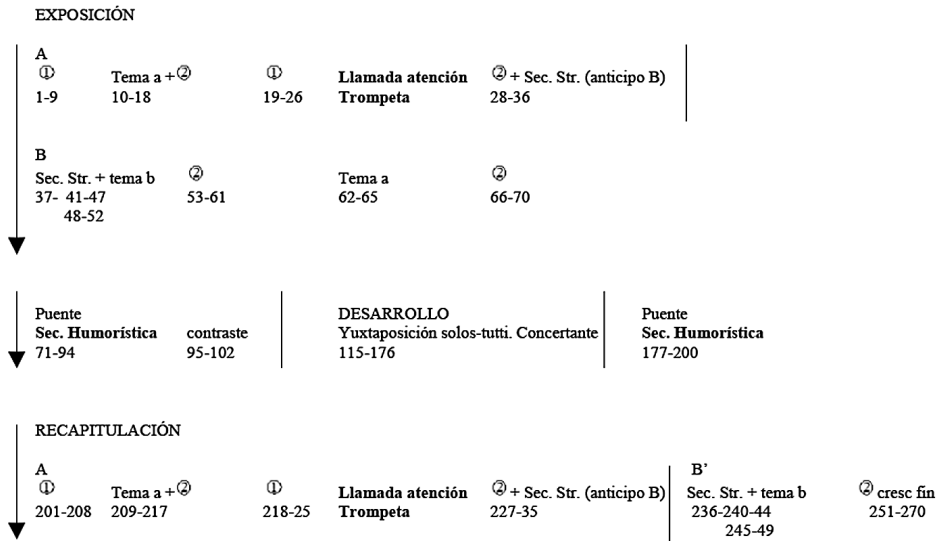
②

Ejemplo 6. Temas cuarto movimiento

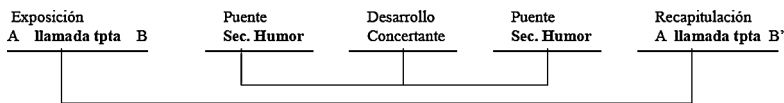
La estructura general del movimiento, a pesar de esta especial abundancia temática, responde a la estructura de forma sonata (aunque sin establecer la tensión I-V). Se pone así en relación con el primer movimiento, que también respondía a una evolución de la forma sonata-rondó (*ver ejemplo 7*).

A pesar del aparente gran número de secciones y pasajes, la estructura formal del movimiento está muy estudiada, y crea un número muy compacto de forma casi retrogradada. En el siguiente esquema se expone un resumen de la forma donde aparece de manera más clara la interrelación de esa macroestructura (*ver ejemplo 8*).

Como se observa, existen dos secciones que funcionan como ejes, o bisagras, ordenadoras de la estructura general. En primer lugar, las secciones humorísticas, que enmarcan todo un pasaje de desarrollo temático con alternancia de *tuttis* y pasajes solísticos. Y en segundo lugar, la llamada de trompeta, precedida de los timbales, que de alguna manera recuerda el cambio de tercio típico de la fiesta taurina. De hecho esta llamada marca el cambio de *A* a *B*, en la Exposición y en su recapitulación.



Ejemplo 7. Forma cuarto movimiento



Ejemplo 8. Forma resumida cuarto movimiento

En *Sinfonietta* aparecen marcadas muchas de las características que seguirá la Música Nueva posterior. Se trata de una obra donde lo formal es fundamental, aunque no se produzca ninguna innovación interesante al respecto. Los compositores no proporcionarán ninguna solución nueva en la forma, sino que recurrirán en mayor medida a las estructuras clásicas. Este formalismo, junto al señalado uso de la tonalidad, la claridad de líneas y la predominancia de la melodía, enfatiza el gusto por la estética clásica señalado. Otro elemento presente en esta obra, y claro denominador común en casi todas las obras orquestales de los jóvenes compositores, es la intrascendencia, el alejamiento de lo sublime, con frecuentes toques de humor en la naturaleza de los temas, debido en muchos casos a la propia simplicidad de éstos.

En muchos aspectos la partitura se sitúa en el mundo estético de la vanguardia madrileña de estos años. Los elementos propios del lenguaje musical de la obra se observan también en otras manifestaciones artísticas del momento, como los dibujos de García Lorca o el retrato de Buñuel

realizado por Dalí. En ellas no se pierde la representatividad (como en música no se pierde la tonalidad y la melodía), las líneas son claras, precisas, bien delimitadas, simplificadas al extremo, y llevadas a su esencia. Al escuchar la claridad, el ambiente fácil y sencillo de la partitura, también nos introducimos en el mundo de la Residencia de Estudiantes y en la cultura de su época. *Sinfonietta* es una partitura escrita por un hombre extremadamente pulcro con su aspecto, dandi, donde hasta el más mínimo detalle está cuidado. Los dos elementos que dan título a este artículo, acogida crítica y lenguaje musical, se comprenden de forma más integradora tras un breve análisis del contexto social en el que se desarrolla su gestación. La exquisitez señalada en la forma musical de *Sinfonietta* y la delicadeza expuesta en las líneas y detalles son fruto de la propia delicadeza y estética seguida por parte de la sociedad masculina de estos años.

En las reuniones culturales de los años 20, a las que asiste Ernesto Halffter, abundan los hombres, siguiendo una característica propia del mundo cultural parisino, mundo que sirve de referente para la vida musical española. Gertrude Stein, en su autobiografía de la americana Alice B. Toklas, realiza claras referencias a este mundo francés predominantemente masculino. Tras su primera visita al “Grand Palais” relata²⁷:

En América, incluso en San Francisco, yo estaba acostumbrada a ver mujeres en las exposiciones de pintura y algún hombre, pero aquí había hombres, hombres, hombres, alguna vez mujeres con ellos, pero lo más usual era tres o cuatro hombres con una mujer, algunas veces cinco o seis hombres con dos mujeres. Después llegué a acostumbrarme a esta proporción²⁸.

En el mundo madrileño la proporción entre hombres y mujeres es más o menos similar a la parisina. El “Grupo de los Ocho” está compuesto por siete hombres y una mujer, que en realidad era más reconocida como pianista que como compositora. Estos hombres, como ya se ha destacado, podrían ser calificados como dandis²⁹, y entre ellos hay algunos homosexuales, o con tendencias homosexuales en estos años, como Lorca, Dalí, el compositor Gustavo Durán o el propio Adolfo Salazar. A ello hay que añadir la unión de los compositores españoles con un mundo musical donde había bastantes homosexuales, como Diaghilev, Poulenc, la

²⁷ La Autobiografía en realidad fue escrita por su compañera sentimental, la también americana Gertrude Stein, aunque imitando el estilo y la forma de hablar de Alice, por lo que en realidad nunca se sabe quién de las dos es la que está hablando.

²⁸ Gertrude Stein: *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York, Vintage, 1990 (1ª ed. 1933) p. 19.

²⁹ Basta ver las fotografías de la época, casi todas de hombres trajeados y preocupados por su aspecto exterior.

princesa de Polignac³⁰, o la clavecinista Wanda Landowska, todos ellos especialmente relacionados con el panorama musical español.

El dandismo y la exquisitez se refleja, además de en el aspecto exterior de los compositores, en la sutileza de la técnica musical empleada. *Sinfonietta* es una partitura de una extremada delicadeza y perfección, donde se cuida hasta el más mínimo detalle. En estos años se produce una especie de cambio de roles entre lo reconocido típicamente como masculino y lo típicamente femenino. En la prensa de esta época aparecen numerosos artículos donde se destaca cierta “masculinización de la mujer”, que comienza a ser más independiente, trabaja, e incluso cambia elementos de su aspecto físico, entre los que cabe destacar el corte de pelo. De la misma forma, el hombre se “afemina”, se preocupa por su aspecto, se convierte en un dandi, y se hace más sensible y delicado, algo que se trasluce en la forma de componer de autores como Ernesto Halffter.

Nadine Hubbs establece en *The Queer Composition of America Sound* los axis genéricos, sin duda excesivamente simplistas y muy controvertidos, de heterosexual / homosexual, complejo / sencillo, atonal / tonal, alemán / francés, a los que se podría unir sublime / bello³¹. La obra de Halffter de los 20, que genera lo más interesante de su producción, tiene unas características muy próximas a ese mundo propio de una cultura homosexual, sencilla, tonal, francesa y bella. A ello podríamos añadir su especial relación con el crítico musical Adolfo Salazar durante esta época. Si admitimos estos elementos, *Sinfonietta* se situaría estéticamente junto a otras partituras de reconocidos homosexuales como Poulenc o Copland.

Al margen de estas consideraciones, quizás lo fundamental de esta obra, y lo que la convierte en una partitura especial, sea la unidad de su lenguaje musical, gracias a la conexión de distintos elementos que crean un lenguaje absolutamente coherente, nuevo y joven. A pesar del eclecticismo de su inspiración, Ernesto Halffter consigue una partitura muy compacta, gracias al empleo de pequeños elementos recurrentes, a la solidez formal, y al desarrollo tonal de la obra. La partitura cambiará el panorama musical español y constituirá el mayor éxito de la música española del momento. *Sinfonietta* es la esencia de una fructífera etapa en el mundo sinfónico español.

³⁰ En su salón se estrenó una obra fundamental para la Música Nueva como *El Retablo*. Sus relaciones lésbicas eran abiertamente reconocidas, y el citado salón se convirtió en un lugar de referencia para homosexuales como Wilde, Proust, Poulenc, Diaghilev, o personas asexuadas como Falla, Nadia Boulanger o Ravel. La música y el ambiente de este famoso salón parisino, junto a la vida de su excéntrica princesa americana, ha sido estudiado en el trabajo de Sylvian Kahan: *Music's Modern Muse: A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, Nueva York, University of Rochester Press, 2003.

³¹ Nadine Hubbs: *The Queer Composition of America's Sound*, California, University of California Press, 2004, p. 131.