



# Manuel de Falla y la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter: la historia de un magisterio plenamente asumido

---

El propósito de este artículo es precisar la influencia que ejerció Manuel de Falla sobre la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, una obra que, pese a ser considerada hoy día la más trascendente de su autor, fue finalizada cuando el músico contaba con 22 años de edad bajo el magisterio directo del compositor gaditano. En primer lugar trataremos de reconstruir los múltiples encuentros que maestro y discípulo dedicaron parcial o íntegramente a la corrección de la *Sinfonietta*, lo que permitirá determinar en qué grado intervino Falla en el proceso creativo de la misma. Seguidamente acudiremos al análisis comparativo a fin de ofrecer algunos ejemplos ilustrativos de la reutilización de material y del préstamo de “estrategias compositivas” que Halffter tomó de la obra falliana, como la prueba más evidente de esa influencia que, paradójicamente, desembocará en la creación del estilo personal del novel compositor.

*This article aims to pinpoint Manuel de Falla's influence on Ernesto Halffter's Sinfonietta, which despite being considered the composer's most important work today, was composed at the age of 22 under Falla's direct tutelage. A reconstruction of the numerous encounters between teacher and pupil, partially or entirely devoted to revising the Sinfonietta, will allow the extent to which Falla was involved in the creative process of the work to be determined. This is followed by a comparative analysis, providing some illustrative examples of Halffter's reuse of material and borrowing of Falla's "compositional strategies" as the clearest evidence of this influence, which paradoxically, would result in the creation of the young composer's unique style.*

---

Desde que la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter vio la luz pública ha rondado en torno a ella la idea de una posible influencia de Manuel de Falla. Primero la prensa —como demostraremos a lo largo del presente trabajo—, y posteriormente los escritos de carácter científico han contribuido a alimentar esta hipótesis, hasta el punto de considerar esta obra como el fruto más granado del magisterio de Falla sobre Halffter o —en palabras de Yvan Nommick—, como “[...] el resultado más visible de esta enseñanza”<sup>1</sup>. Entre los trabajos que ofrecen algunas pistas interesantes sobre esta cuestión es obligado mencionar el artículo que Emilio Casares consagra a las relaciones discipulares de la Generación del 27, los estudios de Yolanda Acker en el terreno biográfico y las investigaciones de Yvan Nommick

---

<sup>1</sup> 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, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, col. “Estudios”, serie “Música”, n.º 4, 2002, p. 62.

en el plano analítico, donde por primera vez se establecen algunos vínculos puramente musicales entre la *Sinfonietta* y la producción falliana<sup>2</sup>. Pero, amén de ser contribuciones parciales que abordan el tema sólo de forma tangencial, estas aportaciones entran en contradicción con las afirmaciones del propio Falla, quien, sumido en plenos ensayos de la *Sinfonietta* y ante las reservas de los intérpretes, que creían reconocer la mano del maestro tras la composición de Halffter, declaró de forma tajante:

Alguien hubo de decirme la creencia en que estaban algunos de la orquesta de que yo había ayudado a Ernesto en la orquestación de la obra, y entonces, para desvanecer hasta la más mínima sospecha, dije lo que es la verdad, que no sólo no era así, sino que hasta después de publicada la obra no la he conocido completamente orquestada, y que entonces era la primera vez que la oía, recalando al mismo tiempo mi asombro por el resultado obtenido por Ernesto en su primera obra sinfónica importante<sup>3</sup>.

Resolver esta aparente contradicción entre lo que delata el oído y lo que niega Falla exige un minucioso estudio, y a ello dedicaremos el presente artículo. No en vano, la influencia del compositor gaditano sobre la *Sinfonietta* ha sido un tema ampliamente citado en la historiografía del período —sin duda debido a la trascendencia que adquirió la obra desde su estreno—, pero cuyo estudio no se ha abordado aún en profundidad. Resta por saber cuál fue la participación directa de Falla en el proceso creativo de la *Sinfonietta* —si es que la hubo—, a través de qué vías se produjo esta influencia y, sobre todo, cómo se refleja la huella falliana en la obra. Para dar respuesta a estos interrogantes comenzaremos por reconstruir hasta en sus más mínimos detalles las circunstancias en que nació la obra, atendiendo especialmente a los múltiples encuentros entre maestro y discípulo —otro aspecto insuficientemente investigado y de vital importancia para el conocimiento de esta relación—. Seguidamente nos

---

<sup>2</sup> Emilio Casares Rodicio: “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27”, *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa, Actas del Congreso Internacional celebrado en Venecia del 15 al 17 de mayo de 1987*, Paolo Pinamonti (ed.), Florencia, Leo S. Olschki, col. “Quaderni della Rivista italiana di Musicologia”, n° 21, 1989, pp. 58-59; Yolanda Acker: “Manuel de Falla and Ernesto Halffter: a view from their correspondence”, *Context*, n° 4, 1992, pp. 35-41; *Id.*: “Ernesto Halffter: A Study of the Years 1905-46”, *Revista de Musicología*, vol. XVII, n°s 1-2, 1994, pp. 110-112; *Id.*: “Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas”, *Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos tiempos*, Yolanda Acker, Javier Suárez-Pajares (eds.), Madrid, Granada, Residencia de Estudiantes / Archivo Manuel de Falla, 1997, pp. 45-50; e Y. Nommick: “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición...”, pp. 62-65. Sobre este tema véase también Alberto J. Álvarez: “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter y las formas clásicas”, *Anuario Musical*, 60, 2005, pp. 239-251.

<sup>3</sup> Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar. Granada, 2-VIII-1929. Archivo Manuel de Falla (A.M.F.), Sig. 7573-034. Con el fin de facilitar la lectura, hemos corregido y actualizado la ortografía, la acentuación y los signos de puntuación en todos los documentos citados.

adentraremos en el análisis de la obra, tratando de determinar los mecanismos a través de los cuales Halffter asimiló las enseñanzas recibidas de quien fuera su guía y principal modelo.

Como base documental partiremos de los epistolarios cruzados entre Falla, Halffter y Salazar que se conservan en el Archivo Manuel de Falla<sup>4</sup>. Ciertamente, estas fuentes han sido ya objeto de estudio en anteriores trabajos; sin embargo, al reducir ahora la escala de observación a las conexiones surgidas en torno a la *Sinfonietta*, el magisterio de Falla sobre Halffter podrá ser evaluado con mayor minuciosidad. Por otro lado, el hecho de que podamos contar hoy con la catalogación prácticamente finalizada de los fondos epistolares del Archivo Manuel de Falla nos permitirá abordar un análisis intensivo de la correspondencia, localizar nuevos datos en torno a la obra y datar con una precisión insospechada los períodos de *quasi*-convivencia que ambos músicos compartieron. Finalmente, la prensa, los programas de mano y las partituras nos ayudarán también en nuestro empeño: determinar la presencia de Falla en la obra más representativa de Ernesto Halffter.

### Testigos e impulsores del proceso creativo

Harold Bloom afirma que “La profundidad de las influencias no puede ser reducida al estudio de las fuentes, a la historia de las ideas o a la modelación de imágenes”, sino que requiere necesariamente la exploración “[...] del ciclo de vida del poeta como poeta”<sup>5</sup> para llegar a entrever las herencias que un artista ha contraído con sus predecesores. Si extrapolamos esta idea al ámbito musical que nos ocupa concluiremos que la determinación del posible influjo ejercido por Manuel de Falla sobre la *Sinfonietta* pasa por la reconstrucción de las relaciones personales que se establecieron entre maestro y discípulo durante el período creativo de la obra, un marco propicio cuajado de experiencias e intercambios vitales que trataremos de analizar a continuación.

#### *La creación de la Sinfonietta bajo la inspiración de Manuel de Falla*

La primera referencia documentada sobre la *Sinfonietta* que hemos localizado data del 31 de diciembre de 1923, fecha en la que Ernesto Halffter escribe a Manuel de Falla desde Madrid: “En este mes queda-

---

<sup>4</sup> Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a todo el personal del Archivo Manuel de Falla por la ayuda prestada en la elaboración del presente trabajo.

<sup>5</sup> Harold Bloom: *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, col. “Estudios”, 1991, p. 16.

rán terminadas las cosas de Adolfo [Salazar] y mías que podrá tocar la orquesta sevillana. [...] La *Sinfonietta* va marchando”<sup>6</sup>. Es, qué duda cabe, una alusión escueta e imprecisa, pero a la vez reveladora, pues gracias a ella podemos constatar que a finales de 1923 el proceso creativo de la obra se había iniciado, y que Manuel de Falla era ya conocedor del mismo. En la correspondencia cruzada entre maestro y discípulo no aparece ninguna mención anterior a este tema, lo que nos lleva a aventurar que, posiblemente, Halffter hizo partícipe a Falla de su proyecto durante los días que éste pasó en Madrid a comienzos de julio de 1923, a su regreso de París. En cualquier caso, hasta avanzado el año siguiente no volvieron a reunirse, y tanto el tono como la cadencia del epistolario delatan la existencia de un intercambio cordial, aunque discontinuo y esporádico aún. Falla comienza a interesarse por la producción de Halffter, pero la lejanía física en que se encuentra le impide prodigarse en consejos, más allá de las palabras de aliento que habitualmente le dedica<sup>7</sup>. Por consiguiente, durante los meses en que se concibió la *Sinfonietta* Falla sería un guía espiritual, un modelo de arte, pero su intervención en la obra se vería limitada por la falta de trato directo con su autor.

En su lugar, Adolfo Salazar se presenta como el verdadero consejero de Halffter durante esta etapa. Él orienta al joven músico, le da a conocer las nuevas corrientes europeas y, a buen seguro, lo empuja hacia la reutilización del pasado musical español. Esta colaboración en la *Sinfonietta* –hasta ahora apenas señalada– constituye uno de los ejemplos más palpables de la labor desempeñada por Salazar como impulsor de la música española contemporánea<sup>8</sup>, y fue admitida sin tapujos por los tres principales implicados en el asunto. Así, el 1 de agosto de 1923 Halffter asume el magisterio de Salazar al reconocer ante Falla: “[...] fuera de Vd. solamente pueden servirme los consejos de Adolfo”<sup>9</sup>. Unos días más tarde, es Falla quien atestigua la influencia de Salazar mediante las siguientes afirmaciones a Halffter: “Tiene

<sup>6</sup> Carta de Ernesto Halffter y Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 31-XII-1923. A.M.F., Sig. 7568-042.

<sup>7</sup> De hecho, aunque Falla invita a Halffter a desplazarse a Granada para corregirle sus obras en otoño de 1923, ese primer viaje de estudios no se realizó hasta el año siguiente. Véase la carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. [Granada], 6-VIII-1923. A.M.F., Sig. 7099-001: “Por mi parte, le repito lo que ya dije a Vd. y a Adolfo: estoy a sus órdenes y veré con el mayor interés cuanta música vaya haciendo y quiera mandarme. Y si pudiera Vd. pasar este otoño unos días en Granada, mejor que mejor”.

<sup>8</sup> Esta idea ha sido apuntada con anterioridad por E. Casares en: “Adolfo de Salazar y el Grupo de la Generación de la República”, *Cuadernos de Música*, nº 1, año I, [1984], p. 7.

<sup>9</sup> Carta de Ernesto Halffter y Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 1-VIII-1923. A.M.F., Sig. 7096-001.

Vd. además la ventaja de estar cerca de Adolfo, cuyos consejos le han sido y le seguirán siendo de tanta utilidad”<sup>10</sup>. Por último, el propio Salazar –con su siempre ingeniosa pluma– alude a la obediencia de Ernesto al describirlo como “[...] el ejemplo del torito fino y noble que acude enseguida donde se le llama”<sup>11</sup>, y se auto-implica en su educación cuando escribe a Falla: “Creo que [...] habremos contribuido, Vd. muchísimo y yo un poco, a formar y a ayudar al que ha de suceder a Vd. en la Historia musical”<sup>12</sup>.

En los meses siguientes a la concepción de la *Sinfonietta* Halffter debió de entregarse a la investigación y al examen de obras que pudieran servirle de referente, pues Salazar comenta a este respecto en julio de 1923: “Estudia mucho –a su manera– esto es, no en los libros, sino analizando y pensando”<sup>13</sup>. Tras esta primera etapa de búsqueda, la creación de la obra atraviesa por un próspero período iniciado a raíz del viaje a Granada que Halffter realizó en abril de 1924. Según hemos podido documentar, el compositor llegó a la ciudad andaluza por primera vez hacia el 2 de abril de 1924, antes de partir a Sevilla para iniciar su labor como director de la Orquesta Bética de Cámara, y, debido a un retraso inesperado sobre el calendario de ensayos previsto, permaneció junto a Falla algo más de un mes<sup>14</sup>. Durante estos días recibió del maestro unas nociones básicas de dirección, practicó con obras como *El amor brujo*, inició la orquestación del segundo de los *Trois Préludes* [Tres Preludios] de Salazar<sup>15</sup>, e intercambió opiniones sobre la *Sinfonietta*, que, a juzgar por las posteriores declaraciones de Manuel de Falla en las que afirma no conocer aún la obra<sup>16</sup>, debía de encontrarse en un primitivo estado de gestación. Pese a ello, los consejos recibidos calaron hondo en la obra, y –según afirma el propio Halffter– motivaron un importante paso adelante en su trayectoria creativa:

<sup>10</sup> Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. [Granada], 6-VIII-1923. A.M.F., Sig. 7099-001.

<sup>11</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 23-VII-1923. A.M.F., Sig. 7568-038.

<sup>12</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 13-V-1924. A.M.F., Sig. 7568-046.

<sup>13</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 23-VII-1923. A.M.F., Sig. 7568-038.

<sup>14</sup> Véase la carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 15-IV-[1924]. A.M.F., Sig. 7568-045: “[...] claro es que me alegra también mucho el que pueda pasar [Ernesto] aún unos días más en Granada, pero me temo que sea para usted excesivamente gravosa una estancia tan prolongada y por nada del mundo quisiera que abusáramos de su generosidad”.

<sup>15</sup> Aunque hasta ahora se ha atribuido la orquestación del primer preludio a Falla y la del segundo a Halffter, es muy posible que el maestro presenciara al menos parte de las labores realizadas por el discípulo en la segunda pieza, ya que Salazar agradece a los dos el trabajo realizado y lamenta el retraso que esto ha supuesto para el avance de la *Sinfonietta*: “La página que me envía de mi ‘2º Preludio’ me parece habilísima y perfecta. ¡Cuánto trabajo se toman Vds. por mí! ¡Pero mejor sería que él trabajara su *Sinfonietta*!”. Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 15-IV-[1924]. A.M.F., Sig. 7568-045.

<sup>16</sup> El 14 de noviembre de 1924 escribe Falla a su discípulo: “[...] estoy deseando conocer su *Sinfonietta*, y por doble motivo por su bondad de Vd. en dedicármela”. Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 14-XI-1924. A.M.F., Sig. 7099-004.

Vd. notará inmediatamente que vea la partitura, el efecto tan grande que me produjeron todos los consejos tan valiosos que Vd. me dio en Granada; ¡Cuánto tengo que agradecerle! Yo creo y tengo la ilusión de que he dado un salto respecto a mis obras anteriores, dentro de un círculo modesto y sin ninguna pretensión, naturalmente<sup>17</sup>.

Según se desprende de estas declaraciones, una de las consecuencias más inmediatas del primer paso de Halffter por Granada fue la inyección de energía que experimentaron los trabajos compositivos de la *Sinfonietta*, alentados por el ejemplo vivo de una existencia consagrada al arte que brindaba Manuel de Falla a sus huéspedes. Comienza así un período de trabajo entusiasta y febril que se prolongará durante todo el verano y el otoño de 1924, hasta finales de enero de 1925. Entretanto, Halffter escribe regularmente a Falla proporcionándole noticias sobre la evolución de la obra, lo que nos permite reconstruir con fiabilidad su proceso creativo. El 31 de julio de 1924, tras su regreso a Madrid, escribe el músico:

Por mi parte con las mismas ilusiones por el trabajo; corrigiendo algunas obras, y trabajando en la *Sinfonietta*; Cuando esté todo terminado, le agradecería que Vd. las repasase y me dijese su opinión; una vez esté Vd. conforme con ellas, entonces cuando Vd. lo crea oportuno, se le llevarán a Eschig<sup>18</sup>.

Pocos días más tarde, el 3 de agosto de 1924, Halffter continúa informando de la marcha compositiva de la *Sinfonietta*. De esta nueva carta, colmada de un optimismo mayor, se desprende que el primer movimiento en esbozarse fue el tercero, “Allegretto Vivace (Minuetto)”. Asimismo, interesa señalar que la plantilla orquestal originaria —a la que más tarde añadiría una trompa, timbales, caja, caja clara y orquesta de cuerda— fue fijada a la vuelta de esa larga estancia granadina:

Mi *Sinfonietta* de cámara marcha admirablemente; trabajo bastante, a pesar del enorme calor. Esta *Sinfonietta* con las Sonatas para piano se las dedico a Vd., si Vd. me permite que así lo haga. El “Minuetto” de la *Sinfonietta* está casi terminado, y si Vd. quiere se lo enviaré para que lo juzgue. La orquesta que empleo es pequeña: una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot, una trompa, una trompeta, un trombón, un violín, un violoncello y un contrabajo. ¿Qué tal combinación le parece?<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 15-IX-1924. A.M.F., Sig. 7096-015.

<sup>18</sup> Madrid, 31-VII-1924. A.M.F., Sig. 7096-011.

<sup>19</sup> Madrid, 3-VIII-1924. A.M.F., Sig. 7096-012.

El mes de agosto debió de ser muy productivo, pues apenas transcurrido este período Halffter comunica a Falla la finalización del “Andante” —que en la versión definitiva se convierte en “Adagio”— y el avanzado estado de gestación de los restantes movimientos: “Trabajo mucho, y con una alegría como nunca; el ‘Andante’ de la *Sinfonietta* está ya terminado, y los 3 tiempos restantes a punto de terminar. Cuando esté completamente terminada, se la enviaré, para que Vd. me dé su opinión”<sup>20</sup>.

Llama la atención que en todos los documentos citados Halffter ponga el envío de la obra a Falla, alegando su voluntad de perfeccionarla y dando muestras de una gran meticulosidad. Si continuamos con el epistolario Halffter-Falla veremos que estas manifestaciones se multiplican entre los meses de septiembre y noviembre, cuando el proceso de gestación parece llegar a su fin: “En cuanto termine mi *Sinfonietta* se la enviaré [...]”<sup>21</sup>; “Mi *Sinfonietta* va marchando, y yo se la enviaré a Vd. cuando ya no pueda dejarla mejor”<sup>22</sup>; “Tengo enormes ilusiones por [sic] escuchar su opinión; el ‘Andante’ estoy terminándolo de copiar y se lo enviaré si Vd. no tiene inconveniente en ello [...]”<sup>23</sup>. Con esta actitud de extrema auto-exigencia, el compositor sigue al pie de la letra las indicaciones de Falla, quien en repetidas ocasiones sugirió tanto a Salazar como al propio Halffter que hiciesen “[...] algo *muy* especialmente pensado y trabajado [...], dejando reposar el trabajo de tiempo en tiempo p[ar]a que puedan Vds. ser sus propios jueces rectificando todo aquello que crean Vds. puede ser más clara y fuertemente expresado”<sup>24</sup>.

El 7 de octubre de 1924 Salazar considera la obra como “[...] una cosa definitiva y espléndida”<sup>25</sup>; sin embargo, su autor continuó con las labores de revisión y depuración hasta finales de enero de 1925, antes de dejar la primera versión de la obra lista para ser presentada al Concurso Nacional de Bellas Artes. Veamos a continuación la crónica que Salazar —testigo directo de los trabajos compositivos— envía a Falla pocos días antes de la expiración del plazo fijado por el Ministerio de Instrucción Pública para la presentación de originales. A juzgar por sus declaraciones, Halffter vivió unas jornadas de intenso trabajo, dedicadas especialmente a la finalización del primer movimiento. Esto, unido a los problemas económicos

<sup>20</sup> Madrid, 6-IX-1924. A.M.F., Sig. 7096-013.

<sup>21</sup> Madrid, 10-IX-1924. A.M.F., Sig. 7096-014.

<sup>22</sup> Madrid, 15-IX-1924. A.M.F., Sig. 7096-015.

<sup>23</sup> Madrid, 19-XI-1924. A.M.F., Sig. 7096-018.

<sup>24</sup> Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar y a Ernesto Halffter. [Granada], [febrero de 1924]. A.M.F., Sig. 7569-006.

<sup>25</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. [Madrid], 7-X-1924. A.M.F., Sig. 7568-053.



por los que atravesaba el músico y a las obligaciones contraídas en Sevilla con la Orquesta Bética de Cámara, motivó su arriesgada decisión de retrasar el período de disfrute de la beca concedida por la Junta para la Ampliación de Estudios, cuyo inicio estaba oficialmente previsto para el 1 de enero de 1925 en París<sup>26</sup>:

La *Sinfonietta* avanza y deprisa, de un modo que yo estoy sorprendido por su belleza y fuerza, y por su hermosura técnica. Mi temor es que no pueda terminarla antes del plazo señalado, porque ya debe marchar enseguida a Sevilla. Pero todo es *cuestión de días* y sólo le falta terminar el *primer tiempo*. El “Andante” es bellissimo, conmovedor, el “Minuetto”, delicioso y el “Rondó”, una preciosidad de gracia y de verbo.

[...] Espero que todo saldrá bien, porque es justo y bueno. El pobre trabaja desde las 9 de la mañana hasta las 9 de la noche sin levantar cabeza<sup>27</sup>.

El 31 de enero de 1925 finalizaba el plazo para la presentación de piezas orquestales al mencionado concurso<sup>28</sup>, de modo que la *Sinfonietta* tuvo que estar terminada antes de ese día. Por tanto, si tomamos estas fechas extremas podemos concluir que los consejos recibidos durante la primera estancia granadina se tradujeron en aproximadamente siete meses de intenso y fructífero trabajo, un período en el que, a juzgar por la documentación, Falla no conoce la obra, si bien aparece como dedicatario y principal inspirador de la misma. A continuación se inicia una nueva fase burocrática, el fallo del concurso, en la que según hemos podido averiguar también pudo intervenir Falla determinando la suerte de la obra, ya que en la convocatoria oficial publicada en prensa aparece su nombre entre los miembros del jurado examinador<sup>29</sup>. El responsable de comunicárselo fue Salazar, quien el 7 de julio de 1924 escribía a Falla en los siguientes términos:

*Más cosas hay*: el próximo concurso oficial del Estado que va a convocarse dentro de unos días se compone de un premio de 4000 p[ese]tas para una obra de orquesta y 2000 para otra de canto y pequeña o gran orquesta. El jurado lo forman *usted*, Pérez Casas, Esplá, La Viña y yo. Yo le ruego encarecidamente

<sup>26</sup> Véase Y. Acker: “Ernesto Halffter (1905-1989)...”, p. 41. Según la versión oficial, Halffter no se incorporó al disfrute de la beca por padecer “[...] una infección urinaria severa por salmonela”; sin embargo, en la carta enviada a Falla el 15-I-1925, Salazar reconoce como verdaderas causas la falta de medios económicos y el volumen de trabajo pendiente.

<sup>27</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 15-I-1925. A.M.F., Sig. 7570-005.

<sup>28</sup> Según la convocatoria, las obras debían presentarse “[...] en la Secretaría de los concursos, de once a una, los días laborables del mes de enero”. “Concursos nacionales de arte”, *El Sol*, Madrid, 11-VII-1924, p. 2.

<sup>29</sup> *Ibidem*, “Constituyen el Jurado D. Bartolomé Pérez Casas, D. Manuel de Falla, D. Óscar Esplá, D. Adolfo Salazar y D. Facundo de la Viña”.



que acepte por lo que esto pueda beneficiar a Ernesto. Yo le prometo que no tendrá Vd. ninguna molestia ni compromiso, porque además de todo *cabe el delegar en otra persona* cuando se está ausente. Así [lo] hizo Esplá en el pasado, conmigo<sup>30</sup>.

Pese a las dotes persuasivas del crítico, que intentaba favorecer por todos los medios a Halffter, Falla fue consecuente con la actitud adoptada en anteriores certámenes y rehusó la invitación a formar parte del tribunal. Pero la obra era lo suficientemente sólida como para necesitar de este tipo de apoyos, y de hecho ganó el concurso aun sin contar con el voto de su maestro. El 13 de mayo de 1925 el diario *El Sol* anuncia que la *Sinfonietta* ha sido premiada por unanimidad en el Concurso Nacional de Bellas Artes convocado por el Ministerio de Instrucción Pública para el curso 1924-1925<sup>31</sup>. Pero, lejos de representar el final, este reconocimiento supuso para la obra el inicio de un largo período lleno de revisiones y depuraciones realizadas ya no bajo la inspiración, sino bajo la tutela y la supervisión directa de Manuel de Falla, hasta que la obra viera definitivamente la luz en abril de 1927.

#### *La reescritura de la Sinfonietta bajo la supervisión de Manuel de Falla*

Después de los intensos meses de trabajo y tras resultar ganador del Concurso Nacional de Bellas Artes, Halffter se muestra plenamente satisfecho con el resultado obtenido en la *Sinfonietta*. Así, en octubre de 1925 admite a Falla: “La *Sinfonietta* me ha dado muchísimas alegrías [...]; estoy muy contento del resultado”<sup>32</sup>, e inmediatamente después comienza a pensar en el estreno de la obra. Realmente, las primeras tentativas en este sentido se remontan a septiembre de 1924, fecha en la que Halffter anunció a Falla la interpretación de la obra en Sevilla y en Barcelona, dentro de la gira organizada con la Orquesta Bética de Cámara a comienzos del siguiente año<sup>33</sup>. Lógicamente, este primer proyecto fue abortado por las exigencias del concurso, en cuyas bases se precisaba que todas las obras inscritas debían ser inéditas<sup>34</sup>. Pero una vez hecho público el fallo, en octubre de 1925, el músico vuelve a anunciar el estreno de la *Sinfonietta*,

<sup>30</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 7-VII-1924. A.M.F., Sig. 7568-049.

<sup>31</sup> “Los Concursos Nacionales de Bellas Artes. Fallo del jurado de Música”, *El Sol*, Madrid, 13-V-1925, p. 8.

<sup>32</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 3-X-1925. A.M.F., Sig. 7096-022.

<sup>33</sup> *Ibidem*, Madrid, 10-IX-1924. A.M.F., Sig. 7096-014.

<sup>34</sup> *Ibidem*, Madrid, 19-XI-1924. A.M.F., Sig. 7096-018.

programado durante los siguientes conciertos con la Bética<sup>35</sup>. Tampoco en este caso llegó a ejecutarse, según comenta Halffter, debido a “la falta de tiempo para ensayarla”<sup>36</sup>. Todo quedó en un nuevo aplazamiento –en este caso para enero de 1926–, que desembocará en idéntico e infructuoso resultado.

Entre los sucesivos retrasos del estreno, el joven músico continúa depurando la *Sinfonietta* con la mirada crítica que otorga la distancia. La satisfacción inicial del autor para con su obra se mantiene, pero éste prosigue con las modificaciones y aplaza la revisión de Falla –quien, recordemos, no conoce aún la obra– con el ya conocido pretexto de presentársela en el mejor estado posible. En octubre de 1925 solicita su consejo, aunque sin apremio: “Si Vd. cree que será mejor ver con Vd. la *Sinfonietta* después de haberla oído en la orquesta, podría ir a visitarle después de los conciertos en Sevilla. ¿No cree Vd.?”<sup>37</sup>. En marzo de 1926, en cambio, requiere la orientación del maestro con mayor premura. No en vano, el músico había iniciado lo que él consideraba la corrección final de la pieza durante una estancia en Alicante, invitado por Óscar Esplá; y una vez que está totalmente complacido con ella, envía a copiar el material a la Sociedad de Autores<sup>38</sup> y reclama, ahora sí, con vehemencia, el juicio de Falla:

Estoy pasando unos días en Alicante invitado por Óscar Esplá; mucho se lo agradezco, pues en Madrid no trabajaba con la tranquilidad necesaria, y aquí lo he conseguido. Vivo en este hotel, hago una vida muy ordenada y metódica y así me cunde mucho el trabajo. Estoy bien satisfecho con la *Sinfonietta*; tengo que resolver algunas cosas del 1<sup>er</sup> tiempo, pero en fin, dentro de unos días estará completamente lista; los 3 tiempos restantes creo que ya los estarán copiando [...]. ¡Cómo me gustaría que Vd. la oyese! ¿Vendrá a Sevilla? Si desgraciadamente no fuese así, yo he de procurar pasar por Granada después de Sevilla y pasar con Vd. aunque sólo sean dos días, según lo que alcancen mis ahorros. ¿No le molestaré? Tengo tantos deseos de que vea Vd. mis cosas<sup>39</sup>.

Esta petición se tradujo en una inmediata visita de Halffter a Granada, verificada a finales de ese mes. A ella le siguieron dos nuevos encuentros de trabajo en el lapso de un año, lo que nos da alguna pista acerca del alcance de las correcciones realizadas por Falla sobre una composición que su autor daba ya por finalizada, y que había sido merecedora del Pre-

<sup>35</sup> *Ibidem*, Madrid, 3-X-1925. A.M.F., Sig. 7096-022.

<sup>36</sup> *Ibidem*, Madrid, 14-XII-1925. A.M.F., Sig. 7096-023.

<sup>37</sup> *Ibidem*, Madrid, 3-X-1925. A.M.F., Sig. 7096-022.

<sup>38</sup> Tarjeta postal de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 8-III-1926. A.M.F., Sig. 7570-021.

<sup>39</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Alicante, 11-III-1926. A.M.F., Sig. 7096-025.

mio Nacional de Música. A juzgar por estas continuas dilaciones, la obra fue objeto de una profunda revisión emprendida ahora bajo la supervisión directa de Manuel de Falla. El calendario y los pormenores de este proceso –desconocidos hasta el momento– los trataremos de desentrañar en las siguientes páginas.

Como ya hemos adelantado, el segundo viaje de estudios a Granada se inició a finales de marzo –concretamente el día 29– y se prolongó aproximadamente durante una semana. Según consta en el telegrama enviado por Halffter poco antes de su salida, el objeto primordial de esta visita fue la terminación de la *Sinfonietta*, cuyo estreno volvía a estar anunciado en breve plazo por la Orquesta Bética de Cámara: “Paréceme magnífico cuanto me dice esperando pasar semana admirable a su lado terminando *Sinfonietta*. Creo producirle buen efecto. Impaciente saber su opinión”<sup>40</sup>. Lo cierto es que durante dicha estancia Falla pudo por fin conocer y valorar la obra, influyendo así de forma directa en ella. Además, es muy posible que se quedara con la partitura para continuar con sus correcciones, y que se la remitiera días más tarde por correo a su autor. Esto al menos se desprende de los agradecimientos que Halffter le envía desde Sevilla en la siguiente tarjeta postal: “Mi queridísimo maestro: Mil gracias por todas sus excelentes noticias y su corrección de la *Sinfonietta* espléndida; estoy muy ilusionado, y tengo muchos deseos le enseñe la obra [*sic*] después de nuevas modificaciones siguiendo estrictamente sus consejos [...]”<sup>41</sup>.

Nada sabemos acerca de la naturaleza concreta de los consejos ofrecidos por Falla, si bien podemos aventurar que éstos irían en la línea de lo realizado en su última obra, el *Concerto*, cuya finalización era ya inminente<sup>42</sup>. De lo que no cabe duda es de la importancia de estas orientaciones, ya que provocaron la suspensión inmediata del estreno y un nuevo alargamiento en el proceso de composición y depuración de la obra. A raíz de esta segunda visita a Falla y de acuerdo con sus manifestaciones, Halffter se sumergió otra vez en la *Sinfonietta* “siguiendo estrictamente sus consejos”.

Pero el empuje recibido mediante el trato personal con el maestro suele extinguirse paulatinamente en la soledad del trabajo diario. Por ello,

<sup>40</sup> Telegrama de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 28-III-1926. A.M.F., Sig. 7096-027.

<sup>41</sup> Tarjeta postal de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Sevilla, 20-IV-1926. A.M.F., Sig. 7096-028.

<sup>42</sup> Tal y como ha demostrado Y. Nommick, “[...] el compositor debió hacer en 1926 un esfuerzo importante para acabar el *Concerto*, sobre todo entre los meses de agosto y noviembre”. Cit. en Y. Nommick: *Manuel de Falla: œuvre et évolution du langage musical*, Tesis doctoral, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, vol. II, p. 220. Reproducimos a continuación el texto en su idioma original: “[...] le compositeur dut faire en 1926 un effort important pour achever le *Concerto*, surtout entre les mois d’août et de novembre”.

transcurridos ocho meses y estando aún inmerso en la revisión de la obra, Halffter confiesa sentirse desorientado y pide regresar por tercera vez a Granada durante dos días, con el fin de mostrar sus adelantos y solucionar sus dudas. Nótese cómo, de acuerdo con el tono epistolar empleado por el músico, la admiración y el consiguiente sometimiento a Falla son cada vez mayores:

Vd. es para mí mi maestro, como artista por ser el más grande y como hombre por ser el más santo, y necesito mucho de Vd. y de sus consejos; me he encontrado tan solo estos últimos meses.

Como el día dos de diciembre he de estar en Sevilla, según la última carta de la Bética recibida en París, quisiera antes pasar unos días con Vd., si es que a Vd. no le molesta, para hablar de todo largamente y también enseñarle todo lo que he hecho estos últimos meses.

[...] Estoy deseando verle y contarle tantas cosas bien despacio respecto a mi música y mi vida; [...]; ahora comprenderá Vd. el efecto que hacen sus palabras, y éstas son las que yo necesito, hace tanto tiempo que no las oigo<sup>43</sup>.

En el último momento Falla pidió a Halffter que suspendiera su viaje por motivos de trabajo, si bien se ofreció a satisfacer sus demandas durante los días que próximamente iban a pasar juntos en Sevilla y Cádiz, con objeto de preparar los nuevos conciertos de la Orquesta Bética de Cámara cuya dirección debían compartir<sup>44</sup>. En efecto, los dos músicos coincidieron en la capital andaluza antes del 8 de diciembre y permanecieron juntos alrededor de 10 días, en el transcurso de los cuales dedicarían algunos ratos libres a revisar las obras de Halffter, entre ellas la *Sinfonietta*. De hecho, este breve encuentro bastó para estimular al autor y reavivar sus trabajos compositivos, pues un mes más tarde el músico escribía colmado de ánimo y de confianza: “Trabajo mucho, bien y contento y con mucha seguridad después de haberle visto; [...] ahora estoy con los últimos detalles de la *Sinfonietta*, y terminando el *Automne Malade*”<sup>45</sup>.

Con todo, el estímulo recibido durante estos días tampoco fue suficiente para la conclusión de la obra. Pasado el tiempo y ante la cercana edición de ésta y otras piezas —lo que implicaba renunciar a su natural

<sup>43</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 24-XI-1926. A.M.F., Sig. 7096-031.

<sup>44</sup> Véase el telegrama de Manuel de Falla a Adolfo Salazar. Granada, 27-XI-1926. A.M.F., Sig. 7570-036: “Aconsejo Ernesto desista venir exigiéndome trabajo urgentísimo no perder momento para llegar oportunamente Sevilla. Allí hablaremos”. Los conciertos se celebraron en el Teatro San Fernando de Sevilla el 14-XII-1926 y en el Gran Teatro Falla de Cádiz los días 17 y 18 del mismo mes. A.M.F., programas de mano FN 1926-018, FN 1926-019 (1) y FN 1926-019 (2).

<sup>45</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 29-XII-1926. A.M.F., Sig. 7096-032.

tendencia hacia el “trabajo en curso”<sup>46</sup>—, Halffter volvió a caer preso de las dudas y solicitó una nueva visita a Falla. Si recapitulamos, éste fue el cuarto y último encuentro dedicado total o parcialmente al examen de la *Sinfonietta*, desde que en abril de 1924 se iniciara el intercambio en torno a la obra. Veamos a continuación la carta mediante la que requiere este acercamiento, en la que sorprende el grado de inseguridad que progresivamente invade a Halffter:

Mucho le agradecería que escribiese a Eschig y le dijese que si no le envió la *Sinfonietta*, el *Automne Malade* y las *Sonatas* es porque quiero y tengo absoluta necesidad de verlas con Vd. antes de enviárselas a él para la edición; me está reclamando estas obras en todas sus cartas; lo mismo, o mejor dicho peor, ocurre con los *Bocetos* que creo que ya ha comenzado a grabar, habiéndole dicho muchas veces que no puede editar nada en absoluto sin haberlo visto Vd. antes; además en el *Paisaje Muerto* quisiera corregir bastantes cosas.

[...] Vd. me haría tanto bien si le dijese que quiere Vd. ver todas mis cosas antes de editarse y que le agradecería que le enviase los *Bocetos* que quiere estudiar ahora conmigo para darles el visto bueno.

Mi trabajo marcha bien; acabo de pasar unos días malucho pero ya voy bien y hoy comienzo mi vida normal.

¿Hacia cuándo cree Vd. que podría ir a Granada? ¡No puede Vd. figurarse cómo y con qué ilusión lo deseo! Prepararé trabajo: los *Bocetos*, la *Sinfonietta*, *Sonatas* y *Automne Malade*; y más tarde veremos *Carmen* que por el momento no corre tanta prisa<sup>47</sup>.

Esta última visita se inició el 2 de febrero de 1927, y tendría una duración aproximada de al menos dos días<sup>48</sup>. Sabemos que por petición expresa de Falla se detuvieron particularmente en la corrección de la *Sinfonietta*<sup>49</sup>, de modo que ésta sufriría un último y vital impulso durante las mencionadas jornadas. De hecho, poco después de su marcha escribe Halffter desde Madrid: “Ahora estoy dando los últimos toques a la *Sinfonietta*, que

<sup>46</sup> Usamos este término como traducción de la expresión inglesa *work in progress*, con la que se alude a una obra que está en permanente estado de construcción, sin alcanzar una forma cerrada o definitiva.

<sup>47</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 17-I-1927. A.M.F., Sig. 7096-033.

<sup>48</sup> El 1 de febrero de 1927 Salazar anuncia a Falla que Halffter saldrá para Granada “[...] mañana por la mañana”. Tarjeta postal de Adolfo Salazar y Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 1-II-1927. A.M.F., Sig. 7570-039. Por otro lado, y según se desprende de los datos consultados, Halffter se marcharía sobre el 4 de febrero a Sevilla y regresaría unos días más tarde con la Orquesta Bética de Cámara para dirigir los conciertos celebrados el 8 y 9 de febrero en el Coliseo Olympia de Granada. Véanse en el A.M.F. los programas de mano FN 1927-002 (1) y FN 1927-002 (2).

<sup>49</sup> Antes de su llegada, Falla envía un telegrama a Halffter en el que le indica: “Traiga Vd. lo más urgente y la *Sinfonietta*. Un buen abrazo”. Telegrama de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. [Granada], 31-I-1927. A.M.F., Sig. 7099-011.

se estrena el 5 de abril”<sup>50</sup>. Parece contradictorio, sin embargo, que conforme se acerca el final las vacilaciones del músico vayan en aumento. Si antes de mostrar la obra a Falla el autor planea su estreno y dice sentirse plenamente satisfecho con ella, después de trabajar bajo su tutela, Halffter aparece cohibido ante su producción y considera la aprobación de Falla como una “absoluta necesidad” antes de darla a la imprenta. Esta actitud viene a corroborar la intuición de Emilio Casares<sup>51</sup>, según el cual la relación Halffter-Falla tomó un cariz no siempre positivo debido a la dependencia e intimidación que la figura del maestro llegó a suponer para el discípulo.

Haciendo un balance general podemos afirmar que la influencia directa de Falla sobre la *Sinfonietta* se inició en marzo de 1926 –tras resultar ganadora del Concurso Nacional– y se prolongó durante prácticamente un año, hasta febrero de 1927. En términos cuantitativos esta intervención se tradujo en un total de cuatro encuentros que suman al menos diecinueve días dedicados parcial o íntegramente a la revisión de la obra en compañía de Halffter, a los que debemos añadir las horas que posiblemente Falla dedicó en solitario a la composición, antes de enviar las rectificaciones por correo en abril de 1926. Desafortunadamente no contamos con la versión original de la *Sinfonietta*, lo que nos hubiera permitido analizar en detalle qué incidencia tuvieron los consejos de Falla sobre la obra; no obstante, la reconstrucción de los hechos realizada a partir de la correspondencia demuestra hasta qué punto fue arduo y concienzudo el proceso de revisión emprendido por Halffter, y en qué medida intervino Falla en el mismo.

Finalmente, el estreno tuvo lugar el 5 de abril de 1927 en el Teatro de la Zarzuela, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid –y no de la Orquesta Bética de Cámara, como habría querido Falla<sup>52</sup>– y bajo la dirección del propio Halffter. Desde la lejanía física, que no espiritual, exclamaba el maestro al conocer la noticia: “¡Qué gran día el de ayer fue para mí!”<sup>53</sup>. Las críticas encomiásticas no se dejaron esperar, entre ellas la de Adolfo Salazar, quien dedicó un extenso y elogioso artículo en el diario

<sup>50</sup> Tarjeta postal de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Madrid, 6-III-1927. A.M.F., Sig. 7096-034.

<sup>51</sup> E. Casares Rodicio: “Manuel de Falla y los músicos de la Generación del 27...”, p. 59.

<sup>52</sup> Véase la carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar. Granada, 7-III-1926. A.M.F., Sig. 7569-023: “He leído que estrena ahora la *Sinfonietta*. Ni qué decir tiene que me parece muy bien que la toque la Sinfónica, (y seguro estoy de que la ejecución será magnífica); pero me da pena que no sea nuestra ‘Bética’ la que toque por primera vez la obra. ¡Quién lo hubiera pensado hace poco más de un año!”.

<sup>53</sup> Carta de Manuel de Falla a Adolfo Salazar. Granada, 7-IV-1927. A.M.F., Sig. 7569-037. Al referirse a “ayer” Falla parece confundir la fecha del estreno, retrasándola un día. Sin embargo, esta incorrección se debe a que originariamente la carta estaba fechada el día 6, pero al demorarse en la escritura el músico modificó la fecha.

*El Sol*<sup>54</sup>. En él, el autor evita establecer parentescos directos tanto con Falla como con los restantes compositores contemporáneos que habían influido en la obra, pese a poseer uno de los oídos más privilegiados de la crítica española, lo que le impediría pasar por alto estas conexiones. En cambio, otros periódicos, aun reconociendo el inmenso valor de la obra, señalan abiertamente la utilización de modelos demasiado evidentes y advierten el intenso aroma falliano que exhalan muchos fragmentos de la *Sinfonietta*. Es el caso del *ABC*, cuyo cronista reconoce “[...] ritmos a lo Falla y sonoridades a lo Ravel” en el último movimiento o “[...] tonalidades a lo Stravinsky y Scriabin” en el tercero, para concluir afirmando que sólo cuando el autor consiga emanciparse de esas “[...] tenaces e insanas influencias, podrá brillar con luz propia y deslumbradora”<sup>55</sup>. En la misma línea se inscribe el juicio de Luis Góngora publicado en el diario argentino *Crítica*, donde advierte: “[...] a veces se reconoce que Halffter está muy cerca de su genial maestro Falla, y que no ignora las posibilidades de expresión de un Stravinsky y su escuela”<sup>56</sup>.

Estos testimonios parecen indicar que en la *Sinfonietta* existen préstamos y alusiones perceptibles a través de la simple escucha. Como ya hemos visto, tanto Falla como Salazar evitaron reconocerlo públicamente, si bien en la intimidad de su epistolario no sólo lo confirman, sino que además lo reprueban. Así, por ejemplo, a propósito de *Automne Malade* Falla aconseja a Halffter que suprima las afinidades que, según él, esta obra guarda con la quinta pieza de la suite *Children's corner* de Debussy<sup>57</sup>, mientras que en 1929 es Salazar quien comenta preocupado a Falla la existencia de “[...] algunos ‘parecidos’ que Ernesto evita poco”<sup>58</sup> en su ballet *Sonatina*. En el segundo apartado del presente trabajo analizaremos las referencias a Falla que aparecen en la *Sinfonietta*, como la prueba más evidente del influjo ejercido por el maestro sobre el discípulo. Pero antes de pasar a ello conviene conocer la acogida que el maestro dio a la obra, así como señalar otros posibles canales para la recepción de esta influencia por parte de Halffter.

<sup>54</sup> Adolfo Salazar: “En la Orquesta Sinfónica. La *Sinfonietta*, de Ernesto Halffter”, *El Sol*, Madrid, 6-IV-1927, p. 4.

<sup>55</sup> A. M. C.: “Informaciones Musicales. Los conciertos de la Orquesta Sinfónica”, *ABC*, Madrid, 6-IV-1927, sección “Toros, Teatros, Deportes”, pp. 36-37.

<sup>56</sup> “La vida musical. La *Sinfonietta* de Halffter en Buenos Aires. Juicios de la crítica”, *El Sol*, Madrid, 24-X-1928, p. 2.

<sup>57</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Niza, 1-X-1928. A.M.F., Sig. 7096-054: “[...] también corregí el *Automne Malade*; pero donde no he encontrado solución es en estos compases que Vd. me indicó, que el final pareciese al número V de los *Children's Corner* (‘The little shepherd’); después de muchas vueltas estuve viendo ese número de Debussy, y lo toqué lo menos 3 veces y se lo hice tocar a Alicia otras tantas y yo no encontré ese momento igual al mío [...]”.

<sup>58</sup> Carta de Adolfo Salazar a Manuel de Falla. Madrid, 9-IX-1929. A.M.F., Sig. 7571-052.



Con respecto al primer aspecto debemos recordar que el acceso de Falla a la versión impresa de la *Sinfonietta* fue muy tardío, debido a los persistentes reparos que Halffter manifestó ante su maestro. En 1928 vio la luz la edición, y el autor tuvo a bien enviársela a diferentes compositores, como Maurice Ravel y Darius Milhaud. Sin embargo, los infundados temores que coartaban a Halffter hicieron que éste sustituyera el envío de la partitura a Falla por la siguiente carta explicativa, que constituye en sí misma el testimonio más evidente del sometimiento pleno al maestro que guió la composición de la obra:

¡Tanto me gustaría ver con Vd. también la *Sinfonietta*! Créame que tengo el ejemplar para Vd. preparado y si no se lo envío es por respeto y un poquito por miedo. Ravel, Milhaud y otros ya la tienen y mucho les agradezco cuando le dedican buenas palabras, pero aunque hubiese algo que no les pareciese bien, no lo sentiría mucho ni tampoco me preocuparía; pero con Vd. es distinto; he puesto tanto cariño y tanta ilusión en esa obra, he pensado tanto en Vd., en lo que Vd. representa para mí, que sería muy triste que a Vd. no le gustase; Yo bien sé que es una obra que tiene muchas faltas, pero me alegraría tanto si supiese que Vd. ve en ella el esfuerzo, un esfuerzo muy grande, querido don Manuel, por acercarme lo más posible a lo bueno, o por lo menos, para entrar en el camino que me lleve a él; pero si Vd. de antemano me perdona todo, se la enviaré. He de advertirle que hay algunas pequeñas erratas<sup>59</sup>.

Debido a estas curiosas circunstancias el maestro no conoció la edición de la *Sinfonietta* hasta septiembre de 1928, cuando, de paso por Niza, Ernesto le hizo entrega de la partitura. Las aprensiones del autor no cesan —“Estoy deseando saber todo lo que piensa de la *Sinfonietta*; no se enfade mucho si ve cosas muy malas [...]”<sup>60</sup>, escribe temeroso—, pero la valoración de Falla refleja únicamente satisfacción. De este modo, el 9 de octubre de 1928 anuncia desde Granada: “En mi próxima hablaré a usted de la *Sinfonietta*, cuya partitura estudio con verdadera alegría. Ya le diré a usted cuanto pueda serle de utilidad. Bien quisiera hacerlo hoy, pero la cabeza empieza a protestar”<sup>61</sup>.

Un desafortunado dolor de cabeza nos ha impedido conocer con exhaustividad su juicio, ya que en las siguientes cartas no hay alusiones más concretas a la obra. No obstante, todo apunta a que éste fue muy positivo, pues Falla —y no sólo Salazar— hizo las veces de propagandista de la *Sinfonietta* en diferentes ámbitos. Baste recordar, como prueba de ello,

<sup>59</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. París, 11-VIII-1928. A.M.F., Sig. 7096-049.

<sup>60</sup> Carta de Ernesto Halffter a Manuel de Falla. Niza, 31-X-1928. A.M.F., Sig. 7096-057.

<sup>61</sup> Carta de Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Granada, 9-X-1928. A.M.F., Sig. 7099-021.

las relaciones mantenidas con el célebre director de orquesta Serge Koussevitzky, en el curso de las cuales intercedió para que éste incluyera la obra en su repertorio<sup>62</sup>, o la mención contenida en la entrevista sobre la juventud española publicada en *La Gaceta Literaria*, donde habla de “[...] la brillante y juvenil *Sinfonietta* de Ernesto Halffter”<sup>63</sup> como un modelo para sus coetáneos.

En lo que atañe a otras formas de conocimiento de la música falliana, hemos de citar al menos la experiencia acumulada por Halffter como director de la Orquesta Bética de Cámara. No en vano, obras como *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *El retablo de maese Pedro* o el *Concerto* formaron parte del repertorio habitual de la orquesta y fueron dirigidas por él —con o sin la colaboración de Falla— en diversos escenarios españoles y londinenses durante el período de creación de la *Sinfonietta*<sup>64</sup>.

### Modelos y patrones compositivos de la *Sinfonietta*

Hasta el momento hemos probado que Halffter conoció la música de Falla en profundidad y que mantuvo con él un contacto continuado durante el largo proceso creativo de la *Sinfonietta*. Existieron, pues, las circunstancias propicias para el desarrollo de la influencia entre maestro y discípulo. Pero una vez examinadas las coordenadas históricas es preciso determinar qué huella dejó Manuel de Falla en la *Sinfonietta*, lo que requerirá el análisis comparativo de la obra con diferentes composiciones del autor gaditano. Las recientes teorías de la *intertextualidad* han revelado las múltiples formas de relación posibles entre una obra preexistente y otra de nueva creación<sup>65</sup>, formas que a los ojos de Charles Rosen adquieren una mayor relevancia en tanto suponen un alejamiento del modelo y aumentan su capacidad de provocar una creación

<sup>62</sup> Véase la carta enviada por Manuel de Falla a Ernesto Halffter. Amboise, 22-V-1927. A.M.F., Sig. 7099-012.

<sup>63</sup> Manuel de Falla: “¿Cómo ven la nueva juventud española? Encuestas a los directores culturales de España (En Letras, Arte, Ciencia)”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, Año III, 1-II-1929, n° 51, p. 1.

<sup>64</sup> Remitimos al lector interesado en esta faceta del músico a los siguientes programas de mano conservados en el A.M.F.: FN 1924-021, FN 1924-032 (1), FE 1925-008, FN 1925-003, FN 1925-005 (1), FN 1925-006, FN 1925-009, FN 1925-020, FN 1925-022, FN 1926-018, FN 1926-019 (1).

<sup>65</sup> Diferentes clasificaciones aplicadas al ámbito musical pueden verse en: Kevin Korsyn: “Towards a new poetics of musical influence”, *Music Analysis*, vol. 10, n° 1, 1991, pp. 46-61; Juan Miguel González Martínez: *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 174-185; y Anna Rita Addressi: *Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica*, Bolonia, CLUEB, col. “Lexis”, serie “Biblioteca delle arti”, n° 4, 2000, pp. 86-87.

original<sup>66</sup>. En nuestro estudio, sin embargo, nos limitaremos a identificar la reutilización de material y el préstamo de “estrategias compositivas”<sup>67</sup> previamente utilizadas por Manuel de Falla. Se trata de dos de las tipologías más básicas y primitivas, pero que mejor y más fácilmente evidencian la influencia de un autor sobre otro, puesto que implican la alusión directa al patrón utilizado. A esta limitación de orden cualitativo hemos de añadirle una segunda de tipo cuantitativo, y es que, dada la extensión de la *Sinfonietta* y en aras de una mayor minuciosidad, restringiremos nuestros comentarios a unos cuantos ejemplos ilustrativos, lo que no significa que el influjo falliano esté ausente en otros fragmentos.

Tomemos, pues, como punto de partida los compases 8 al 13 del Primer movimiento de la *Sinfonietta*, correspondientes a la cadencia del tema principal (c. 8) y al arranque de su extensión (véase ej. 1a). Tal y como apuntó Yolanda Acker<sup>68</sup>, toda la obra presenta importantes lazos de conexión con el *Concerto* de Manuel de Falla; pero en el caso particular que nos ocupa estos vínculos se estrechan, ya que podemos incluso aventurar el pasaje concreto que sirvió de inspiración a estos compases. Y dicho pasaje no es otro que, precisamente, el final del tema principal del tercer movimiento del *Concerto* y los dos compases de enlace que en este caso le siguen (véase ej. 1b).

Si cotejamos los dos ejemplos observaremos que el perfil melódico, de cierto sabor scarlattiano, es prácticamente el mismo en ambos autores. El único elemento que pudiera presentar alguna dificultad de filiación es el giro melódico cadencial que propone Halffter en los compases 8 y 9 –a–. Sin embargo, éste ha de ser entendido como una sintetización del que usa Falla en la flauta y el oboe (cc. 6 a 8), ya que, al igual que su maestro, el autor de la *Sinfonietta* emplea un eje de quinta descendente entre la primera y la última nota del fragmento (La–Re) y, aunque esquematizado, mantiene el mismo diseño melódico. Vistos en detalle, los compases que analizamos son una condensación del motivo falliano, con la simplificación extrema de la cabeza –que queda reducida a su nota esencial (La)– y con la sustitución del Mi por el Re en las cuatro últimas notas. Nótecorchea del compás y repiten dos veces el giro cadencial que sigue a dicha nota –b–.

<sup>66</sup> Véase Charles Rosen: “Influence: Plagiarism and Inspiration”, *19<sup>th</sup> Century Music*, vol. IV, nº 2, otoño de 1980, p. 88.

<sup>67</sup> Tomamos el término de Meyer, quien lo define como las “[...] elecciones compositivas hechas dentro de las posibilidades establecidas por las reglas del estilo”, y cuya concepción depende en gran medida de “[...] la personalidad de los compositores individuales”. Leonard B. Meyer: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, Pirámide, col. “Pirámide Música”, 2000, pp. 43 y 47.

<sup>68</sup> Y. Acker: “Ernesto Halffter: A Study of the Years...”, p. 111.

The musical score for Example 1a is a page from a manuscript for Ernesto Halffter's *Sinfonietta*, "Pastorella (Allegro)", measures 8-13. The score is arranged in a standard orchestral format with the following staves from top to bottom:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Soprano) (Cl. (Sopr.))
- Bassoon (Fag.)
- Cor Anglais I (Cor. I)
- Cor Anglais II (Cor. II)
- Trumpet (Tr.)
- Trombone (Tb.)
- Timpani (Timp.)
- Tambourine (Tamb.)
- Piccolo (Picc.)
- Violin Solo (VI. Solo)
- Viola Solo (Vc. Solo)
- Cello Solo (Cb. Solo)
- Violin I (VI. I)
- Violin II (VI. II)
- Viola (Vle.)
- Violoncello (Vc.)
- Contrabasso (Cb.)

Key performance markings and dynamics include:

- Flute:** *p*, *mf*
- Oboe:** *sf*, *f*
- Clarinet (Sopr.):** *f*, *sf*, *mf*
- Bassoon:** *f*
- Cor Anglais I/II:** *sf*
- Violin Solo:** *f*
- Viola Solo:** *p stacc.*, *f*
- Cello Solo:** *pizz.*, *f*, *arco*
- Violin I/II:** *non arpegg.*, *pizz.*, *arco*, *gliss.*
- Viola:** *gliss.*
- Violoncello:** *gliss.*
- Contrabasso:** *pizz.*

Example markings 'a' through 'e' are placed in dashed boxes around specific passages in the woodwind and solo string parts.

Ejemplo 1a. E. Halffter: *Sinfonietta*, "Pastorella (Allegro)", cc. 8-13<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Para la elaboración de los ejemplos musicales extraídos de la *Sinfonietta* nos hemos basado en la partitura editada por Max Eschig (Paris, © 1928).

Ejemplo 1b. M. de Falla: *Concerto*, “Vivace (flessibile, scherzando)”, cc. 6-11<sup>70</sup>

También el acompañamiento es reproducido casi en su integridad por el discípulo, en una disposición instrumental muy próxima a la empleada por Falla. Así, Halffter copia literalmente el *ostinato* en negras que realiza el violonchelo en el *Concerto* y lo distribuye de forma alternativa entre los violonchelos en *tutti* y el contrabajo solista –c–, reproduciendo incluso su resolución<sup>71</sup>; retoma la versión articulada en corcheas de este *ostinato*, aunque transportándola una tercera inferior y sustituyendo las audaces séptimas de Falla por unas más tradicionales quintas, que pasan ahora del clave al violonchelo solista –d–; y, por último, mantiene en el violín solista las triples cuerdas propuestas por Falla, si bien invierte la interválica del acorde, modifica su disposición y añade un trino en su nota superior –e–.

Desde el punto de vista armónico las similitudes entre estos dos pasajes se incrementan, ya que tanto Falla como Halffter se limitan prácticamente a la presentación enfática del esquema cadencial  $I_6-IV-V$ , con el fin de asentar la tonalidad de Re mayor al comienzo de ambos movimientos. Tan sólo en los dos últimos compases se aprecian algunas diferencias, pues

<sup>70</sup> Este ejemplo ha sido tomado de la edición crítica del *Concerto* realizada por Yvan Nommick. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.

<sup>71</sup> Nótese, no obstante, que en los dos compases finales el violonchelo solista dobla al contrabajo solista, mientras que el fagot hace el mismo diseño desdoblado en corcheas e introduciendo ritmos punteados.

Halffter reproduce en el contrabajo solista, el fagot y el oboe la serie de sextas empleada por Falla, pero superpone a este esquema una segunda armonización propuesta por el violín y el violonchelo solistas. Lo mismo puede decirse con respecto al ritmo, donde el paralelismo general se ve roto por algunos detalles de interés. Advuértase, por ejemplo, cómo —a excepción del motivo del compás 7, cuya articulación nos revela una métrica de 6/8—, Falla concibe el pasaje en 3/4, mientras que Halffter superpone a su acompañamiento, también en 3/4, el mismo motivo melódico usado por Falla pero presentado ahora en subdivisión ternaria (6/8) y con un aspecto renovado gracias a la introducción de valores punteados que sugieren el ritmo de siciliana característico de las piezas de ambiente pastoril.

En suma, salvando las diferencias superficiales que hemos señalado, los dos fragmentos analizados cumplen una función similar, ocupan un lugar equivalente dentro de la pieza y presentan un material análogo, de forma que casi podrían ser descritos como si se tratara de la misma obra<sup>72</sup>. Por tanto, estas similitudes —demasiado precisas como para que puedan ser consideradas fortuitas—, constituyen la prueba fehaciente de que Halffter conoció el *Concerto* y lo adoptó como modelo compositivo durante la gestación de la *Sinfonietta*<sup>73</sup>, retomando incluso materiales de la obra casi en estado puro.

Ahora bien, una vez demostrado que Halffter utilizó esta pieza como guía y referente para la creación de la *Sinfonietta* cabe preguntarse a través de qué medios se manifiesta este influjo en la obra. Según se deduce del ejemplo analizado, Halffter huye de la cita, concebida en sentido estricto como una referencia explícita, de una duración y entidad considerable, que generalmente es injertada de forma voluntaria por el compositor en su obra a modo de añadido o interpolación, por su particular carga significativa. En su lugar, hemos observado que el autor de la *Sinfonietta* opera preferentemente en el nivel de las microestructuras, del detalle, ya que lo que extrae del *Concerto* son ciertos motivos rítmicos, gestos melódicos, combinaciones tímbricas o esquemas armónicos que se presentan sometidos a transformación y diluidos en su propio lenguaje. Mediante este procedimiento —habitual, por otro lado, en la etapa de aprendizaje de un compositor— Halffter trata de evitar la alusión directa

---

<sup>72</sup> Debemos advertir, sin embargo, que Halffter añade un compás en el que repite el giro cadencial (c. 11), con lo que rompe la cuadratura del pasaje falliano.

<sup>73</sup> Teniendo en cuenta que el *Concerto* no se estrenó hasta el 5-XI-1926 (pocos meses antes de que la *Sinfonietta* fuera terminada) y que Falla era muy reacio a enseñar sus obras antes de darlas por concluidas, este dato constituye una prueba notoria de la generosidad y la confianza con la que el maestro trató a su discípulo.

al modelo que lo inspira, una aspiración que en la mayoría de los casos el músico alcanza con creces, pero que en el fragmento que nos ocupa ha quedado, desde nuestro punto de vista, malograda. La coincidencia en un mismo pasaje de diferentes motivos extraídos de la misma sección del *Concerto*, unida a la leve transformación que aplica al material tomado en préstamo, provocan que este fragmento traslade inmediatamente al oyente al universo falliano y, más concretamente, a los compases iniciales del tercer movimiento del *Concerto*.

Al margen de esta obra —en cuya creación había estado inmerso Falla desde que se inició la gestación de la *Sinfonietta* hasta pocos meses antes de su estreno, y cuyo influjo se aprecia fundamentalmente en los movimientos extremos—, existen otras composiciones fallianas que aportaron un precioso ejemplo a Ernesto Halffter. En este sentido, Yvan Nommick ha señalado la existencia de un curioso caso de circulación de elementos temáticos, cuyo origen hemos de buscar en el comienzo de la *Fanfare pour une fête* de Manuel de Falla. Se trata concretamente de un “[...] diseño melódico, tocado por la trompeta y que debe su perfil a la escala de tonos enteros”<sup>74</sup>, reutilizado más tarde en *El retablo de maese Pedro*, en la *Sinfonietta* y en *Atlántida*<sup>75</sup>. Junto a éste, son varios los ejemplos de recurrencia a un material melódico procedente de *El retablo de maese Pedro* que podríamos señalar. Baste recordar como prueba de ello la cadencia final del segundo movimiento de la *Sinfonietta*, con una fórmula ornamental en las trompas típica de la polifonía renacentista, que constituye una clara alusión a los cuatro últimos compases de *El retablo*; o la cita de *El desembre congelat*, una canción popular catalana utilizada por Manuel de Falla en el “Final” de su ópera<sup>76</sup> y repetida por Halffter en el “Allegro giocoso” —cc. 164–167—<sup>77</sup>. Cualquiera de estos fragmentos podría ser examinado como paradigma de la apropiación de materiales ajenos por parte de Ernesto Halffter; pero nos interesa ahora detenernos en otra forma de asimilación de la obra falliana más encubierta al oído, pero a la vez más representativa de la

<sup>74</sup> Véase Y. Nommick: “Manuel de Falla y la pedagogía de la composición...”, p. 65.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 63-65. Según señala el autor de este artículo, los lugares exactos en los que se localiza este diseño son los siguientes: *Fanfare pour une fête* (cc. 1-3); *El retablo de maese Pedro* (cc. 294-299, 354-358); *Sinfonietta* (“Pastorella”, cc. 133-137; “Allegro giocoso”, c. 27); y *Atlántida* (segunda parte, cc. 1-4).

<sup>76</sup> Véanse en particular, por su parentesco, los cc. 739-743, 750-753, 775-777 y 781-784.

<sup>77</sup> Al igual que Falla, Halffter obvia la melodía de la canción y reutiliza únicamente los compases 10 a 14, un elemento de enlace entre las diferentes estrofas del villancico caracterizado por su gran fuerza rítmica y basado en la repetición cada vez más estrecha de un diseño ascendente que recorre un ámbito de 3ª menor por grados conjuntos, enunciado las dos primeras veces con un floreo superior. Como modificación, Halffter hace la presentación de este elemento de forma retrogradada, pese a lo cual continúa siendo reconocible.



forma general de actuar del músico —según ya hemos podido observar en el análisis realizado del *Concerto*—. Nos referimos a la imitación de patrones y recursos compositivos tomados directamente del modelo, tales como estructuras armónicas, combinaciones instrumentales, efectos dinámicos y/o agógicos. Con tal objeto confrontaremos a continuación los compases 28 a 30 del cuarto movimiento de la *Sinfonietta* con el pasaje final de “El suplicio del moro”, perteneciente al Cuadro III de *El retablo de maese Pedro* (véanse ej. 2a y 2b<sup>78</sup>).

A la vista está que en este pasaje Halffter ha prescindido del trasvase de elementos melódicos, excluyendo la canción popular “Otra molinera” que Falla cita en el fagot<sup>79</sup>. Pero, pese a ello, existen importantes paralelismos armónicos, tímbricos, agógicos y dinámicos. En primer lugar, los dos fragmentos comparten un ostinato en negras de sólo dos notas, que Halffter desglosa en corcheas, pero con el mismo efecto métrico-armónico. Sobre esta base rítmica ambos autores disponen una nota pedal disonante; curiosamente, se trata de la misma nota —Fa natural—, situada a la misma altura<sup>80</sup> —Fa<sup>4</sup>— y en el mismo instrumento —violonchelo solo—, lo que no deja de sorprender dado el registro extremo en que aparece. Dicha disonancia está doblada y reforzada en la *Sinfonietta* por otros instrumentos —violines I en tutti y violín solista, en armónico, y en el oboe—, con lo que se hace más estridente. A esto contribuye también la utilización de algunas notas de adorno por parte de Halffter, si bien la estructura armónica básica, fundamentada en la relación disonante La-Mi-Fa, es la misma que emplea Falla. Por último, las equivalencias trascienden hasta el terreno de la dinámica y la agógica, pues los dos fragmentos comienzan con un restablecimiento del *tempo* anterior —tras un calderón en Falla y después del “Poco ritenuto e pesante” de Halffter— y concluyen en un *diminuendo* gradual indicado por el *perdendosi*.

La suma de recursos técnicos semejantes —una misma disonancia sobre un parecido ostinato y en un contexto rítmico, armónico y dinámico similar— hace posible que establezcamos un sólido vínculo entre estos dos pasajes, perceptible incluso a través de la audición. Si tenemos en cuenta el profundo conocimiento que Halffter tenía de la obra de Manuel de

<sup>78</sup> Este ejemplo ha sido elaborado a partir de la nueva edición de *El retablo de maese Pedro* realizada por Yvan Nommick (Londres, Chester Music, © 2003).

<sup>79</sup> Dicha fuente ha sido tomada del *Folk-lore o Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma —Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1907, n.º 54, p. 41. A.M.E., R. 986—, donde aparece esta misma melodía en modo menor. Para más información sobre la identificación y transformación de esta fuente véase Elena Torres: *Las óperas de Manuel de Falla: interconexiones entre música, texto y acción dramática*, tesis doctoral, Granada, 2004, cap. VII, pp. 468-469.

<sup>80</sup> Para la designación de las alturas (octava específica) utilizamos como índice acústico el sistema llamado francés o italiano (La 440 Hz. = La<sup>3</sup>).

**a tempo**

Fl. *ff* *mf*

Ob. *ff sf sf sf sf mf sf sf*

Cl. (Si) *ff* *mf*

Fag. *ff* *mf*

Cor. I *ff* *mf* *simile*

Cor. II *ff* *mf* *simile*

Tr. *sf* *perdendosi*

Tb. *sf* *perdendosi*

Timp. *mf*

Tamb. *sf* *mf sf*

Tamb. Picc. *sf* *mf sf*

**a tempo**

Vl. Solo (sul ponticello) *ff sf sf sf mf sf sf*

Vc. Solo (sul ponticello) *ff sf sf sf sf mf sf sf*

Cb. Solo (sul ponticello) *ff* *mf* *pizz.*

Vl. I (sul ponticello) *ff sf sf sf mf sf sf*

Vl. II (sul ponticello) *ff* *mf* *très court du talon (sul ponticello)*

Vlc. (sul ponticello) *ff* *mf* *très court du talon (sul ponticello)*

Vc. (sul ponticello) *ff* *mf* *pizz.*

Cb. (sul ponticello) *ff* *mf* *pizz.*

Ejemplo 2a. E. Halffter: Sinfonietta, "Allegro giocoso", cc. 28-30

Cl. (La) *mf*

Fag. Solo *mf marc.* *p* *pp*

Timp. *mf* *p*

Pandf. *mf* *p* *dim.*

Caraca *p* *piu p* *dim.*

A. L. *mf* *p*

I. *mf* *2* *Soli div.* *meno sonoro* *3*

Viol. *pizz.* *f* *mf*

Vc. *1 Solo* *(alture reale non armonico)* *p* *dim.* *perdendosi*

Cb. *pizz.* *mf* *p*

Ejemplo 2b. M. de Falla: *El retablo de maese Pedro*, “Cuadro III. El suplicio del Moro”, cc. 434-441

Falla, deberemos concluir nuevamente que estas analogías no pudieron pasar desapercibidas a su autor, ni formarse de manera casual. En el primer ejemplo analizado vimos cómo Halffter retomaba material del *Concerto* y lo sometía a un mismo tratamiento compositivo; ahora, el discípulo asume una particular “estrategia compositiva” y la sitúa en un nuevo contexto melódico. Indudablemente el proceso de reelaboración es mayor, aunque la referencia al maestro sigue estando aún muy presente.

Es sintomático que —según hemos visto— el mayor impulso recibido por la *Sinfonietta* proceda del *Concerto* y de *El retablo de maese Pedro*; no en vano, éstas eran las obras españolas más representativas de la estética en la que Halffter se pretendía instalar: el Neoclasicismo. Pero existen también algunas alusiones soterradas a *El sombrero de tres picos*, que hasta ahora no han sido puestas de manifiesto. Sirva como prueba de ello el ejemplo 3a, extraído del primer movimiento de la *Sinfonietta*<sup>81</sup>, cuyos trinos y rápidos diseños escalísticos en modo frigio de Re y situados en los instrumentos

<sup>81</sup> Este motivo aparece por primera vez en los cc. 168-173 del primer movimiento de la *Sinfonietta*. Sin embargo, reproducimos en nuestro ejemplo la segunda aparición de este material, puesto que en este caso se presenta en el mismo tono que emplea Falla en *El sombrero de tres picos*.

de viento madera evocan irremediabilmente la “Danza de la molinera” de Manuel de Falla (ej. 3b<sup>82</sup>).

La *Sinfonietta* está llena de ejemplos similares que no hacen sino manifestar el fuerte influjo de Manuel de Falla sobre la primera gran obra sinfónica de Ernesto Halffter. Esto es fácilmente comprensible si atendemos a la juventud del músico –con apenas veintidós años cuando se estrenó la obra– y a la talla artística de su maestro. No obstante, para hacer honor a la verdad hemos de reconocer que estos ejemplos son los más numerosos, pero no los únicos. Antes de finalizar nuestro estudio, proponemos al lector algunos de los parentescos más evidentes descubiertos en el primer movimiento de la obra, con los que ampliaremos el elenco de modelos que guiaron su creación. Entre ellos destaca *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel, cuya “Forlana” aparece sugerida en los compases 117 a 119 del citado movimiento. También *Pulcinella* de Stravinsky debió de constituir para Halffter un espejo en el que mirarse, pues los compases 42 a 47 de la “Pastorella” guardan un substancial parecido con la obertura de esta obra. Son, en definitiva, referencias muy cercanas, a la luz de las cuales podemos afirmar que la *Sinfonietta* fue el feliz resultado de la admiración y el compromiso de Ernesto Halffter hacia la estética y la obra neoclásica, en general, y de Manuel de Falla en particular.

La inexperiencia de Halffter en el terreno sinfónico y la consiguiente necesidad de modelos compositivos llevó al joven músico a inspirarse en algunos fragmentos de sus obras más admiradas, extrapolando material o reproduciendo “estrategias compositivas” tomadas directamente de Falla y asumidas casi sin reservas. Evidentemente, esto supone el sometimiento de una personalidad creadora a otra más fuerte, lo que en el caso particular que nos ocupa no debe considerarse como un factor negativo, y menos aún como ausencia de originalidad o de inspiración. Antes bien, esta actitud debe interpretarse como la respuesta de un autor inmaduro que, sumido en la búsqueda de un estilo personal, acude a fuentes y modelos capaces de dinamizar su propia creación. Pero, tal y como señala Charles Rosen, lo que en cualquier otro caso constituiría un problema no lo es tal en la obra de juventud de un músico, donde los préstamos y alusiones son casi una condición congénita al acto creador<sup>83</sup>. También Mozart lo hizo en relación a Haydn<sup>84</sup>, y Brahms lo recomendó a alguno

---

<sup>82</sup> Para la realización de este ejemplo hemos seguido la nueva edición de *El sombrero de tres picos* que corrió a cargo de Yvan Nommick. Londres, Chester Music, © 1999.

<sup>83</sup> C. Rosen: “Influence: Plagiarism and Inspiration...”, p. 88.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 88-91.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl.:** Flute, *ff*, trills, slurs, and a 14-measure rest.
- Ob.:** Oboe, *ff*, slurs.
- Cl. (Si):** Clarinet in B-flat, *ff*, trills, slurs, and a 14-measure rest.
- Fag.:** Bassoon, *ff*, slurs.
- Cor. I & II:** Horns, *ff*, slurs.
- Tr. & Tb.:** Trumpets and Trombones, rests.
- Timp.:** Timpani, *ff*, slurs.
- Tamb. & Tamb. Picc.:** Tambourines and Piccolo, *ff*, slurs.
- VI. Soto:** Violin I, *ff* du talon.
- Vc. Soto:** Violin II, *ff* du talon.
- Cb. Soto:** Cello/Double Bass, *arco ff* du talon.
- VI. I & II:** Violin I and II, *ff* du talon.
- Vle.:** Viola, *ff* du talon.
- Vc.:** Violin II (repeated), *ff* du talon.
- Cb.:** Cello/Double Bass, *arco ff* du talon.

Ejemplo 3a. E. Halffter: *Sinfonietta*, “Pastorella (Allegro)”, cc. 295-298

This musical score page contains the notation for measures 364 and 365 of the 'Danza de la molinera (Fandango)' from Manuel de Falla's 'El sombrero de tres picos'. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Fl. I:** Flute I, marked *ff* (fortissimo), playing a melodic line with a trill.
- Picc.:** Piccolo, marked *ff*, playing a melodic line with a trill.
- Ob.:** Oboe, marked *ff*, playing a melodic line with a trill.
- C. A.:** Clarinet in A, marked *f* (forte).
- Cl. Si 1°:** Clarinet in Si (B-flat), marked *f stacc.* (forte staccato).
- Cl. Si 2°:** Clarinet in Si (B-flat), marked *f stacc.*
- Fag.:** Bassoon, marked *f*.
- 2 Cor. in Fa:** Two Cor Anglais in F, marked *con sord. Solo* (with mutes, solo).
- 2 Tr. in Do:** Two Trumpets in C, marked *mf* (mezzo-forte), playing triplets.
- Timp.:** Timpani, marked *f*.
- Xilo.:** Xylophone, marked *f*, playing triplets.
- Piano:** Piano, marked *f*, playing a rhythmic accompaniment.
- Arpa:** Harp, marked *ff*, playing a rhythmic accompaniment.
- VI. 1°:** Violin I, marked *f*.
- VI. 2°:** Violin II, marked *f*.
- Vie.:** Viola, marked *f*.
- Ve.:** Violoncello, marked *f*.
- Cb.:** Contrabasso, marked *f*.

Ejemplo 3b. M. de Falla: *El sombrero de tres picos*, "Danza de la molinera (Fandango)", cc. 364-365.

de sus discípulos al animarlo a “[...] estudiar movimientos de Mozart y Beethoven, analizándolos hasta el más mínimo detalle, y recomponiéndolos, siguiendo sus proporciones y modulaciones mientras inventaba nuevos temas”<sup>85</sup>.

Desde luego, el análisis de la *Sinfonietta* no debería concluir aquí. Falta por examinar precisamente lo más interesante, aquellos momentos en los que Halffter se independiza de sus modelos y alcanza soluciones verdaderamente personales. Sin embargo, gracias a este estudio hemos podido demostrar lo que siempre se había sospechado, y es que la influencia de Falla sobre la obra fue trascendental, incluso más de lo que cabía imaginar *a priori*, hasta el extremo de determinarla para bien y para mal. Y es que, parafraseando a Bloom, podemos afirmar que durante el proceso creativo Halffter tuvo que luchar, sutil y crucialmente, con el precursor de primer orden que era Falla, y esa lucha formó y deformó al músico<sup>86</sup>. Lo deformó porque, en ocasiones, Halffter cayó en la emulación directa del maestro; pero a su vez lo formó, ya que recibió de Falla el espíritu crítico y las herramientas necesarias para componer la que, contradictoriamente, sería su obra más original.

---

<sup>85</sup> Gustav Jenner: *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer, und Künstler*, 2ª ed., Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1930, p. 57. Cit. en: K. Korsyn: “Towards a new poetics of musical influence...”, p. 28: “[...] to study movements by Mozart and Beethoven, analysing them in minute detail, and to recompose them, following their proportions and modulations while inventing new themes”.

<sup>86</sup> H. Bloom: *La angustia de las influencias...*, pp. 19-20.