

« ESPEJOS » para 4 percusionistas y cinta magnética (1963) de Cristóbal Halffter : contextualización y análisis gráfico¹

Helena Martín Nieva

Universitat Ramon Llull (Barcelona)

hmartin@salle.url.edu

1. En recuerdo a Ramón Gómez de la Serna

¿Cuál debió ser la relación entre Cristóbal Halffter (1930) y el "hombre de letras" madrileño Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)? La diferencia de edad entre ellos era de cuarenta y dos años y Gómez de la Serna había abandonado Madrid en 1936 para vivir el resto de su vida en Buenos Aires con su compañera Luisa Sofovich². Cabría pues renunciar a plantear la existencia de un trato directo entre ellos. Una hipótesis a considerar sería si a través de sus tíos Ernesto y Rodolfo, pudo acercarse de manera más estrecha al intelectual. Tomás Marco insiste que Cristóbal Halffter no suele aceptar influencias directas de sus tíos, pero los encuentros y los viajes conjuntos fueron habituales entre ellos en los años cincuenta³.

El trato de Gómez de la Serna con Ernesto y Rodolfo, durante los años veinte y treinta, parece mucho más claro. Bien en el café Pombo y, de una manera más segura, en la tertulia literaria del café Lyon se encontraron Ramón Gómez de la Serna y Rodolfo Halffter⁴, y ambos coincidieron en la firma del «Manifiesto de la alianza de escritores antifascistas para la defensa de la cultura», aunque poco más tarde seguirían caminos opuestos. Recordemos que Gómez de la Serna, durante la guerra civil y siempre desde Buenos Aires, apoyó moral y económicamente a la causa franquista.

Cabe pensar, pues, que «Epitafio a Ramón», a Ramón, sin más, como le gustaba que le llamaran sus amigos⁵, será un homenaje desde el recuerdo, no necesariamente directo, de aquel Madrid anterior al desastre que pugnaba por la entrada de la modernidad a golpe de personajes multifacéticos como Ramón Gómez de la Serna.

¹ Este texto es una revisión del trabajo escrito en 2009, dentro de la asignatura «Fundamentos del Repertorio» de los estudios de Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona, bajo la supervisión del profesor Germán Gan Quesada a quien, por su tenaz y generosa ayuda, quiero expresar mi agradecimiento.

² CARDONA, Rodolfo: «Presentación general de Ramón», GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: **Greguerías**. Madrid : Cátedra, 1993, p. 11.

³ MARCO, Tomás: **Cristóbal Halffter**. Artistas españoles contemporáneos, 34. Valencia : Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972, p. 24.

⁴ ESTEBAN, José: **El Madrid de la República**. Madrid : Sílex, 2000, p. 106.

⁵ CARDONA, Rodolfo: **Op. cit.**, p. 11.

2. La gestación y la fortuna de «Epitafio a Ramón» - «Espejos»

Ramón Gómez de la Serna falleció en Buenos Aires el 13 de enero de 1963 después de una larga enfermedad. El 23 de enero su féretro llega a Madrid. Tal como se hiciera con los restos mortales de Manuel de Falla, el régimen franquista aprovecha el prestigio de artistas e intelectuales para legitimarse, en este caso, es el Ayuntamiento de Madrid que dispone la capilla ardiente en su sede y le concede a su llegada la medalla de oro de la Villa.

Sólo una semana después se realiza un primer homenaje al escritor en el Ateneo madrileño donde se comentaron algunas de sus greguerías y el cuadro de la tertulia del Pombo⁶. Y a principios de febrero se realiza otro homenaje, también en el Ateneo con la presencia del presidente de la entidad José María de Cossío, de la viuda Luisa Sofovich y, del mismo Ramón... como nos recuerda la nota de *ABC*:

«Cerró el acto la propia voz de Ramón, recogida en cinta magnetofónica, glosando la figura de Segismundo, de "La vida es sueño".»⁷

Y, sólo dos meses más tarde, el 21 de marzo del 1963, se realiza una velada privada en homenaje a Gómez de la Serna en el domicilio del decorador, animador de la alta sociedad madrileña, coleccionista y mecenas portugués Duarte Pinto Coelho en la calle de Don Pedro 8^o, y otra vez con el magnetófono como protagonista.

Tal como indica el musicólogo Germán Gan Quesada, la velada se planteó como una sugerente presentación al unísono de pintura y música de vanguardia donde se estrenaron cuatro obras musicales en relación con cuatro autores plásticos presentes en la muestra: A. Suárez y C.A. Bernaola (*Superficie n.3*), F. Farreras y T. Marco (*Trivium*), M. Millares y L. de Pablo (*Recíproco*) y, finalmente, Juan Ignacio Cárdenas y Cristóbal Halffter (*Epitafio a Ramón [Gómez de la Serna], para tres percussionistas y cinta*).⁸ No nos ha sido posible conocer el cuadro que presentó Juan Ignacio Cárdenas "Chinorris" (1928-1993) junto con la pieza de Halffter y, por tanto, tampoco nos ha sido posible valorar el grado de sinestesia entre las dos obras.

Teniendo en cuenta las fechas del fallecimiento de Gómez de la Serna, las anotaciones de los manuscritos y el estreno de «Epitafio a Ramón», para Germán Gan Quesada el homenaje «está escrito

⁶ «Homenaje del Ateneo a Ramón Gómez de la Serna», *La Vanguardia Española*, de 25 de enero de 1963, p. 8.

⁷ «Homenaje del Ateneo a Ramón Gómez de la Serna en el Ateneo», *ABC*, de 23 de enero de 1963, p. 55.

⁸ Duarte Pinto Coelho (1923-2010) recibió en julio de 1964 la encomienda de número de la Orden de Isabel la Católica y en 2001 la Medalla de Oro al mérito en las Bellas Artes.

⁹ GAN QUESADA, Germán: *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos*. [CD-Rom] Granada : Universidad de Granada, 2005, p. 226-227. Ver también GAN QUESADA, Germán et altri: *Carta blanca a Cristóbal Halffter*. [Madrid] : Orquesta y Coro Nacionales de España, 2009.

entre enero y 3 de marzo de 1963»¹⁰, aceptando pues que la obra se inicia pensando en recordar a Gómez de la Serna y no proviene de un trabajo ya comenzado.

Unos días después, en la Aula de Música del Ateneo de Madrid se repite el programa de la velada de la casa Duarte Pinto¹¹ con algunas variaciones, pero en la que se vuelve a hacer sonar «Épitafo a Ramón».

A primeros de mayo ya con el explícito nombre de «Épitafo a Ramón Gómez de la Serna» es interpretado en el *First Festival of Contemporary Art* de la *University of Rhode Island*, bajo la dirección de Odón Alonso¹².

Y en diciembre de 1963, ya con el nombre «Espejos» es seleccionada por el comité nacional para el Festival de la SIMC de Copenhague¹³. Significativamente es en noviembre de 1963 cuando está fechada la segunda versión de la obra con el nombre «Espejos» y la introducción de un cuarto percusionista¹⁴.

Finalmente, el día 2 de diciembre de 1964¹⁵, dentro de los actos de la *I Bienal Internacional de Música Contemporánea* que se celebró en Madrid, del 28 de noviembre al 7 de diciembre, se interpretó «Espejos» bajo la batuta de Enrique García Asensio¹⁶.

Pertenecen a este acto la mayoría de impresiones escritas sobre esta obra de Cristóbal Halffter y será ésta reunión de músicos de varias nacionalidades (Maurice Le Roux, H.H. Stuckenschmidt, Jean E. Marie...) la que le dará mayor visibilidad exterior a la pieza.

Federico Sopeña desde *ABC*:

«La nueva versión de "Espejos", de Cristóbal Halffter, tiene, dentro del ambiente de la Bienal, categoría de estreno. La pongo en primer lugar porque, dentro de las corrientes por donde camina inexorablemente la música actual, una obra como ésta de Halffter, apta por sus medios -cinta magnetofónica y grupo de percusión- para ser experimento, improvisación o ingenio solo, es obra "magistral", que logra lo más necesario y lo más difícil: coherencia plena entre una expresión, descarnada, sí, pero muy espiritual, de una "grave alegría" y unos medios manejados con una técnica ni en un solo momento agarrotada: la unidad, la progresión dinámica, la escala riquísima de timbres

¹⁰ GAN (2003); *Op. cit.*, p. 227.

¹¹ SOPEÑA, Federico: «Ateneo: Aula de Música», *ABC*, de 31 de marzo de 1963 [Ed. mañana], p. 110.

¹² EFE: «El director Odón Alonso triunfa en Norteamérica», *ABC*, de 12 de mayo de 1963 [Ed. Andalucía], p. 79.

¹³ «Partituras españolas propuestas para el próximo festival de la S.I.M.C.», *La Vanguardia Española*, de 6 de diciembre de 1963, p. 29.

¹⁴ GAN (2003); *Op. cit.*, nota 812, p. 227.

¹⁵ *Ibidem*, p. 77.

¹⁶ VALLS, Manuel: «Noticia de la I Bienal Internacional de Música Contemporánea : se celebró en Madrid durante la primera semana de diciembre», *La Vanguardia Española*, de 11 de diciembre de 1964, p. 29.

terminan sonando como algo necesario y sencillo a la vez, y casa así con el más bello capítulo de "Secuencia" y hasta lo supera en unidad.»¹⁷

Enrique Franco desde *Arriba*:

«Tres elementos constitutivos definen el homenaje del joven director del Conservatorio a Ramón Gómez de la Serna: vertebración, violencia y continuidad. La primera se acusa a través de estructuras sucesivas, de gran carga fensional; la segunda por el empleo hasta el máximo de percusiones en choques capaces a atizar nuestra sensibilidad auditiva; la tercera por el juego de un "andamento", que en lo métrico como en lo rítmico jamás decae, reforzado por la repetición grabada de la primera mitad de la partitura, sobre la que se añaden nuevas complejidades rítmicas, métricas y expresivas.»¹⁸

Luis de Pablo, director de la Bienal, desde *Triunfo*:

«[...] Halffter presentaba una nueva versión de su obra "Espejos", para cuatro percusionistas y cinta magnética. En esta revisión, la obra gana en precisión y claridad, así como en vehemencia expresiva.»¹⁹

Y Manuel Valls desde *La Vanguardia Española*:

«Completaban el programa "Espejos" de Cristóbal Halffter, una brillante realización para percusión y cinta magnetofónica de original concepción y superior factura [...]»²⁰

Como hemos comentado, la Bienal proyecta «Espejos» hacia el extranjero y Arthur Custer se refiere a ella en un resumen de la música española contemporánea:

*«Halffter's Espejos for four percussionists and tape recorder (1963) possesses a highly unified structure, and unfolds with a cumulative impact, despite the diversity of its elements, which range from free improvisation to a carefully controlled rhythmic pulse. An unseen member of the ensemble is the recording engineer, who records the first section of the composition and, on cue from conductor, plays that portion back through a brace of speakers on both sides of the auditorium a dazzling counterpoint to itself.»*²¹

Sin embargo, «Espejos» deberá esperar tres años para ser grabada en disco por el *Conjunto de Música Contemporánea de Madrid* dirigido por Enrique García Asensio y publicado por RCA Victor en 1967²² en un LP dedicado al panorama de la música contemporánea española y distribuido a escala internacional por

¹⁷ SOPEÑA, Federico: «Estrenos españoles en la Bienal», *ABC*, de 4 de diciembre de 1964 [Ed. mañana], p. 94.

¹⁸ FRANCO, Enrique: *Arriba*, de 4 de diciembre de 1964, citado por CASARES (1980): *Op. cit.*, p. 106.

¹⁹ DE PABLO, Luis: «La I Bienal Internacional de Música Contemporánea», *Triunfo*, año XIX, nº 133, de 19 de diciembre de 1964, p. 29.

²⁰ VALLS (1964): *Op. cit.*, p. 29.

²¹ CUSTER, Arthur: «[Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey] Contemporary Music in Spain», *The Musical Quarterly*, vol. 51 núm. 1 de enero de 1965, p. 48.

²² RCA VICS 1542, 1970.

RCA Victrola en 1970 como volumen 6 de la serie "The New Music". Ya habían pasado algunos años y en Cambridge la pieza es recibida con un poco de frialdad:

«Volume 6 of RCA Victrola's conducted tour of "The New Music" is devoted to four Spanish works (VICS 1542). [...] Cristóbal Halffter's Espejos for four percussionists and multiple tape, however, is almost too much under control, despite its use of improvisation, and it leaves an indistinct impression.»²³

La última grabación de «Espejos» ya tiene un carácter claramente retrospectivo, medio escondida entre los fastos de la capitalidad europea de Madrid '92. La pieza fue grabada por el *Grupo de Percusión de Madrid*, bajo la dirección de José Luis Temes²⁴.

3. Un doble camino de la modernidad musical

«Espejos», para 4 percusionistas y cinta magnética se mide y se enraíza en dos caminos de la modernidad más absoluta de aquellos años cuando se estrenó: el despertar de la percusión y la novedad de los medios electrónicos.

No por casualidad, ambos aspectos se encuentran en la producción plenamente vanguardista y anticipadora de Edgar Varèse (1888-1965) y en dos de sus obras maestras: «Ionisation» (1931) y «Déserts» (1954).

a) El despertar de la percusión

En 1930 Varèse empieza a trabajar en «Ionisation», para 13 percusionistas y 41 instrumentos, una obra, como veremos, pensada únicamente para instrumentos de percusión. Fue concluida en París en noviembre de 1931 y estrenada en Nueva York el 6 de marzo de 1933 bajo la dirección de Nicolas Slonimsky. Maderuelo recuerda que «En aquellos tiempos la obra era casi imposible de montar, los percusionistas profesionales no eran capaces de interpretar las superposiciones de ritmos y contrarritmos sin perder la pulsación.»²⁵. La primera grabación de «Ionisation» que podría haber llegado a manos de Cristóbal Halffter se realiza en 1950, junto con «Octandre», «Intégrales» y «Densité 21,5»²⁶.

A partir del fogonazo de «Ionisation» se multiplican las piezas para grupo de percusión. No tenemos noticia de las obras que conocía a primeros de 1963 Cristóbal Halffter, pero en la tradición con la que

²³ HOPKINS, G.W.: «Record Guide», *Tempo*, New Series [Cambridge University Press], n. 96 de primavera de 1971, p. 22.

²⁴ GASA 9G0474, 1992.

²⁵ MADERUELO, Javier: **Edgar Varèse**. Madrid : Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 52.

²⁶ *Ibidem*, p. 79.

se debía medir encontramos: «Ostinato Pianissimo» (1934) y «Pulse» (1939), dos piezas fundamentales del repertorio compuestas por Henry Cowell; una miríada de obras del primer John Cage, entre las cuales «Second construction», para 4 percusionistas (1940), «Third construction», para 4 percusionistas (1941), «Imaginary Landscape n.3», para 6 percusionistas (1942), «Amores», para piano preparado y 3 percusionistas (1943); o obras como «Labyrinth n.3» de Lou Harrison (colaborador del Cage en esa época); y en el ambiente latinoamericano dos influyentes obras, «Toccatà» (1942) del mejicano Carlos Chávez y «Cantata para América mágica» (1960) del argentino Alberto Ginastera.

Sin embargo, debemos citar una pieza que Halffter escuchó con toda seguridad, se trata de la obra «Zyklus», para un percusionista (1959) de Karlheinz Stockhausen, ya que Cristoph Caskel la interpretó en Madrid el 15 de noviembre de 1961 durante una visita del compositor, en la que también comentó personalmente su producción²⁷. El percusionista dispone a su alrededor, en forma de círculo un importante número de instrumentos de percusión y la partitura (por primera vez gráfica) plantea una obra abierta multivalente²⁸. La obra impactó en España ya que muy poco tiempo después encontramos «Zyklus» en el repertorio del percusionista español José María Martín Porràs²⁹.

En la obra anterior de Cristóbal Halffter, encontramos un interés creciente por potenciar la percusión en «Dos movimientos para timbal y orquesta de cuerda» (1956) y ya de una manera mucho más sistemática en «Ritmos de afinación indeterminada» dentro de las «5 Microformas», para orquesta (1959-60), la cuarta de sus microformas dedicada íntegramente a la percusión.

b) La novedad de los medios electrónicos

Desde el mismo momento en que se inventa la cinta magnetofónica podemos encontrar a varios artistas, habitualmente cerca de los laboratorios que fundaran las emisoras de radio nacionales, que intentan trabajar con sonidos grabados. Precisamente un "*grand tour de force*" es el proceso de composición de «Déserts», para 20 instrumentistas (14 vientos, piano y 5 percusionistas) y cinta magnetofónica de dos pistas. Varèse la compone entre 1950 y 1954. graba sonidos de la ciudad, sirenas de barco, etc. Y los superpondrá a la interpretación en directo de una orquesta clásica que en el mismo concierto tenía programado Mozart y Chaikovsky. Y claro, la obra se estrena el 2 de diciembre de 1954, en el Théâtre des Champs-Élysées bajo la dirección de Hermann Scherchen, bajo un gran escándalo.

A trancas y a barrancas, pues, los compositores buscarán caminos de introducción de la electrónica y de los métodos de grabación en las composiciones más experimentales, lo que llamamos de una manera

²⁷ MARCO, Tomás: **Música española de vanguardia**. Madrid : Guadarrama, 1970, p. 229, en el concierto también se interpretaron «Kontakte» y los «Klavierstücke VII-VIII».

²⁸ LÓPEZ, José Manuel: **Karlheinz Stockhausen**. Madrid : Círculo de Bellas Artes, 1990, p. 53.

²⁹ SOPEÑA (13/03/1963); **Op. cit.**, p. 110.

amplia: música electroacústica. Pero para contextualizar adecuadamente las propuestas de Halffter en su pieza «Espejos» debemos desgranar diferentes actitudes delante de la electrónica:

1. Grabar sonidos concretos (ya existentes) y/o producir sonidos electrónicos y manipularlos en laboratorio para dejarlos fijados en una grabación. La pieza musical queda acabada y sólo nos queda reproducirla en unos altavoces. Es el caso de «Gesang der Jünglinge» (1955-56) de Karlheinz Stockhausen, de «Concret PH» (1958) de Iannis Xenakis o de «Poème électronique» (1957-58) de Edgar Varèse.

2. Preparar una cinta magnetofónica con los métodos descritos en el punto 1, pero reproducirlos junto a una formación instrumental clásica en un diálogo punzante entre lo nuevo y lo viejo, y que provocará un debate durísimo sobre que es música, que es ruido... Es el caso de «Déserts» que ya hemos comentado, de «Kontakte», para sonidos electrónicos, piano y percusión (1959-60) de Stockhausen³⁰, o de «Musica su due dimensioni», para flauta y cinta magnetofónica (1958) de Bruno Maderna.

3. Finalmente, puede aprovecharse la posibilidad de introducir el magnetófono dentro del concierto para que grabe partes de él y las reproduzca en posterioridad mezclando la música en vivo y la música grabada de la misma interpretación. Es el caso de «Transición II», para piano, un percusionista y 2 cintas magnetofónicas (1958-59) de Mauricio Kagel.

4. Particularidades de la vanguardia española musical

Precisamente, este último sistema es el que escogerá Halffter, en parte también por las posibilidades técnicas del país. Tomás Marco comenta la evolución de la electrónica en la vida musical española de vanguardia y, al hablar de estas dificultades, nos recuerda que «No debe sorprender tan parco número por la misma razón que abona la ausencia de una producción electrónica española masiva; es decir, la pobreza de medios técnicos disponibles»³¹. Nos centraremos ahora sólo en aquellas piezas que utilizan la cinta magnetofónica sin pasar por el laboratorio y, por tanto, obviaremos las aportaciones de piezas electroacústicas como las de Juan Hidalgo Luis de Pablo o Josep Maria Mestres Quadreny, siempre posteriores a las fechas que nos interesan.

Reconstruyamos una relación de las piezas que durante esos años utilizan la cinta, en vivo, "sin laboratorio". Para empezar la sorpresa es mayúscula porqué el siempre vivaz Xavier Montsalvatge (1912-2002) se adelantó a todos con su estreno en el Liceu barcelonés, el 13 de diciembre de 1962, de su

³⁰ Recordemos, interpretada en Madrid el 15 de noviembre de 1961.

³¹ MARCO (1970): *Op. cit.*, pp. 158-159.

ópera «Una voce in off : opera romántica in un atto e tre scene per due personaggi e mezzo», ¿qué quiere decir con dos personajes y medio? Pues que el tercero es una cinta. Claudio, el traspasado marido de Angela se entromete entre ella y su nuevo amante Mario a través de unas grabaciones hechas antes de morir³². Irónicamente, Montsalvatge justifica la cinta no desde la vanguardia sino desde el argumento de la ópera. Y conociéndole, no podemos asegurar que emitiera la cinta o tuviera el tenor escondido detrás de una cortina cantando en vivo. Como ya hemos comentado, Cristóbal Halffter estrena «Epitafio a Ramón» el día 21 de marzo de 1963, con una cinta que se graba y emite durante el concierto y que, después de algunas modificaciones, la obra musical queda fijada en su catálogo como «Espejos» en la interpretación del 2 de diciembre de 1964, en la Bienal de Madrid. Por otro lado, Josep Maria Mestres Quadreny estrenará «Concert per a representar» el 23 de noviembre de 1964 con una cinta pregrabada por los mismos instrumentistas antes del concierto y que durante la ejecución de la pieza se superpone a la música en vivo³³. Cabe recordar que la pieza musical se estrena en la casa Gomis-Bertrand de la Ricarda y que Mestres pudo realizar todas las grabaciones gracias al sofisticado equipo del propietario. Finalmente, el mismo Mestres Quadreny estrenaría en el Palau de la Música Catalana los «Tres cançons en homenatge a Galileu», para piano y tres cintas magnetofónicas (1964), el 27 de noviembre de 1965. con posterioridad preparó una versión una versión para percusión (1968), para ondas Martenot (1969) y para guitarra eléctrica (1975)³⁴.

5. Cristóbal Halffter, en la encrucijada musical

Cristóbal Halffter, en el momento de ganar el Premio Nacional de Música del año 1953, por su «Concierto para piano y orquesta», era glosado por Antonio Fernández-Cid en los siguientes términos:

«Cristóbal Halffter –pose rubio príncipe, madrileño de ascendencia germano-andaluza– tiene hoy veinticuatro años. Su ficha es tan breve que puede muy bien resumirse en pocas palabras. En la sangre, una ilusión musical evidente, que cristaliza en el propósito firme de adentrarse en el complejo mundo del arte cuando un niño descubre “La corza blanca”, una de las más bellas canciones firmadas por su tío Ernesto. Desde ese día Cristóbal estudia música, trabaja con afán hasta completar las disciplinas de su carrera. Piano, armonía, composición... Don Conrado del Campo, maestro de varias generaciones de autores nacionales, vigila también sus balbuceos de creador, y una vez más brinda lecciones de ejemplar eclecticismo: que la personalidad del artista, piensa, debe siempre brillar sin tabas. La de Cristóbal

³² TAVERNA-BECH, Francesc: «Vida i obra de Xavier Montsalvatge», **Xavier Montsalvatge**. Col·lecció Compositors Catalans, 4. Barcelona : Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, p. 33; VALLS, Manuel: «Liceo : éxito rotundo del estreno de “Una voz en off”, de Montsalvatge», **La Vanguardia Española**, de 14 de diciembre de 1962, p. 33.

³³ MARTÍN NIEVA, Helena: **Les accions musicals de Josep Maria Mestres Quadreny i Joan Brossa a casa Gomis-Bertrand de la Ricarda (1963-1966)**. L'Hospitalet de Llobregat : Tesina de los estudios de Master en Teoría e historia de la arquitectura inédita, dirigida por Juan José Lahuerta, y leída en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2009.

³⁴ MESTRES QUADRENY, Josep Maria: **Pensar i fer música**. Barcelona : Proa, 2000.

apenas precisa iniciaciones. Una soltura y facilidad pasmosas, un buen gusto natural se unen a las enseñanzas. Sus ejemplos están tan próximos: la música de Rodolfo y Ernesto, tíos carnales; la de Joaquín Rodrigo, que le mira y aconseja con particular simpatía; la de Don Manuel de Falla... Sí; Falla, siempre a la cabeza cuando un compositor español joven, inquieto, se apresta a la lucha. Falla, claro, con "El retablo de ámese Pedro", fuente inagotable de tantas enseñanzas.»³⁵

Se esperaba de él la continuidad...

Sin embargo, sus periódicos viajes al extranjero (París, 1954; París, 1956; Roma, 1957; Londres, 1959; Tokio, 1961; Berlín, 1966) le permiten calibrar el ambiente musical europeo, conocerá a Luigi Dallapiccola, Iannis Xenakis, Luciano Berio...

Nada más que tres años lo separan de su «Sonata para violín solo» (1958) que marca sus escauceos con el serialismo y su definitivo giro musical. También son años de firmes decisiones de carácter personal³⁶. Tiempo para pensar...

En 1957 se funda en Madrid "Nueva Música", allí están todos los que desean el cambio y la normalización con Europa: Barce, de Pablo, García Abril, Blancafort, Carra, Ember y Halffter, apadrinados por Enrique Franco³⁷.

Las decisiones están tomadas y presenta en Madrid, con la Orquesta Nacional, sus nuevas «5 Microformas», para orquesta (1959-60) provocando un gran escándalo que Tomás Marco recuerda como el «tumulto más grande que jamás he presenciado en un concierto español»³⁸.

Y, sin embargo, Cristóbal Halffter decide continuar por el camino que estaba esbozado, a riesgo de perder público y apoyos. Para sorpresa de algunos, obtiene la cátedra de Composición del Conservatorio de Madrid en 1962 y se convierte en su director en 1964 situación que durará poco tiempo ya que renuncia a los dos cargos en 1966. no deja de ser otra ruptura.

Es en ese momento, siendo catedrático de composición, cuando compone «Epitafio a Ramón» y, siendo director del Conservatorio y Consejero Nacional de Educación³⁹, cuando presenta «Espejos» en la *I Bienal Internacional de Música Contemporánea* en Madrid. Un momento, también de cambio en los aires políticos españoles: acuerdos España-Estados Unidos de América (1953); plan de estabilización (1959), recambio de

³⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio: «Interludios. Cristóbal Halffter y su Premio Nacional de Música», *La Vanguardia Española*, de 21 de enero de 1954, p. 15.

³⁶ Durante estos años, en 1956, contrae matrimonio con la pianista María Manuela Caro, oficiando la unión el padre Federico Sopena («Enlace matrimonial», *La Vanguardia Española*, de 30 de mayo de 1956, p. 7.).

³⁷ CASARES, Emilio: **Cristóbal Halffter**. Oviedo : Universidad de Oviedo, 1980, p. 66.

³⁸ MARCO (1970): **Op. cit.**, p. 38.

³⁹ CASARES (1980): **Op. cit.**, p. 115.

altos cargos, aumento de becas para viajes...⁴⁰ Un momento en el que creía en la posibilidad de modificar desde dentro el submundo musical español. Sin embargo, después del fracaso, Halffter viajará por los Estados Unidos, Holanda, Berlín y virará a una posición crítica, próxima al ambiente de *Cuadernos para el Diálogo*⁴¹.

Y «Espejos» no será la única pieza de especulación electrónica en el catálogo de Cristóbal Halffter, ya que a lo largo de su producción a menudo ha escogido este camino. Centrándonos en el periodo 1966 y 1970 encontramos tres piezas musicales más que exploran la música electrónica de laboratorio junto con la música instrumental en vivo, es el caso de «Líneas y puntos», para 20 instrumentos de viento y cinta magnetofónica de 2 pistas (1966); o que investiga la reproducción de ecos como «Noche pasiva del sentido», para soprano, 2 percussionistas (1 piano) y 2 cintas magnetofónicas en *delay*, 4 magnetófonos y 4 altavoces (1969-70), o que modifica en vivo los sonidos como «Planto por las víctimas de la violencia», para 18 instrumentos y modificación electrónica en vivo (1970-71, revisión 1976).

En toda la producción halffteriana hay una prevención a la música electroacústica que el mismo Halffter puntualiza en sus entrevistas: «nunca, por lo menos hasta hoy, escribiría una composición electrónica pura. Encuentro en este tipo de creación una ausencia del gesto humano, el gesto que es la comunicación con el público representado por el intérprete y que para mí es esencial.»⁴²

6. Un repaso a las interpretaciones críticas de «Espejos»

Tomás Marco, 1970

«su estructura general obedece a un principio de densificación progresiva de la masa sonora por la yuxtaposición de elementos diversos, de formantes sucesivos, que harán una aparición recurrente en la segunda mitad con la introducción de la cinta»⁴³

Tomás Marco, 1972

«[...] El primer paso en la técnica de anillos, que Cristóbal Halffter ha empleado de maneras muy diversas, lo tenemos en "Espejos", para percusión y cinta magnetofónica, obra escrita en 1964 y cuya primera versión, de 1963, se llamó "Homenaje a Ramón Gómez de la Serna". Aquí el anillo es el más simple: la vuelta recurrente del tiempo anterior por la grabación de la primera parte de la obra que se superpone a la realización de la segunda en vivo. La experiencia tenía un valor formal, otro tímbrico de

⁴⁰ Tan sólo recordemos que Cristóbal Halffter se beneficia de una beca de la Ford Foundation (1969).

⁴¹ GAN (2003): *Op. cit.*, p. 78 y ss.

⁴² *Buenos Aires Musical*, IX-1967, citado por CASARES (1980): *Op. cit.*, p. 122.

⁴³ MARCO (1970): *Op. cit.*, pp. 92-93.

refuerzo y, sobre todo, de investigación en torno a los procesos temporales de la obra musical. Pero este tiempo recurrente era el primer anillo que después Halffter exploraría convenientemente en otras obras.»⁴⁴

Emilio Casares, 1980:

«[...] La obra se realiza como un progresivo aumento de densidades, con sólo percusión, esta parte se va graduando [sic, grabando] mientras se ejecuta y a partir de la mitad el magnetófono se comienza a oír repitiendo lo tocado.

La base estética de la obra es un puntillismo con grandes contrastes dinámicos. Como lo indica el propio título *Espejos*, nos encontramos en ella una regresión absoluta del tiempo por cuanto se vuelve sobre un material ya terminado y que ha cumplido su función. [...] Lo que consigue Espejos es una nueva realidad dentro de los años experimentadores y de búsqueda de material de Halffter y una densificación por medio de la yuxtaposición de los diversos parámetros sonoros, sobre todo a partir de que estos *Formantes*, se repiten en la segunda mitad. Es decir, el tiempo se revierte.

[...] ¿Cuál es la nueva realidad formal de *Espejos*? El inicio de una fórmula constructiva nueva, "el anillo" [...]. El anillo es un fragmento de música, generalmente breve, que se hace repetir, como si fuese una cinta sin fin (de ahí la palabra anillo), una cinta en que se une el principio con el final; al sobreponer dos anillos o más de diferente tamaño, se produce siempre una música distinta, (una aleatoriedad radical); en Espejos existe un anillo en la parte A combinado además con el elemento serial que aparece en B', que es una retrogradación de B.»⁴⁵

Tomás Marco, 1983:

«Con Espejos (1964), para cuatro percusionistas y cinta, y la cantata Symposium (1966) va haciéndose evidente la fuerza expresiva de su música más allá de los elementos especulativos.»⁴⁶

Sonsoles del Arco, 1992:

«Como en muchas otras obras de Halffter de aquellos años, *Espejos* centra su preocupación estética en el parámetro "tiempo de escucha". De hecho, es una elucubración –una especulación, diríamos, parafraseando al propio título– con los tiempos de escucha, por medio de un curioso mecanismo: la obra está dividida entres secciones (A, B, C); todo lo que los cuatro instrumentistas interpretan en la sección A es grabado en un magnetofón. La sección B es una sección intermedia, claramente rítmica (diríamos que son de los poquísimos compases de rítmica simétrica o regular que Halffter ha compuesto en toda su carrera), en la que el operador rebobina la cinta con la grabación efectuada en A. La última sección superpone un nuevo material encomendado a los percusionistas en vivo (C) y la grabación de la sección

⁴⁴ MARCO (1972): *Op. cit.*, pp. 35–36.

⁴⁵ CASARES (1980): *Op. cit.*, pp. 103–105.

⁴⁶ MARCO, Tomás: (1983) *Historia de la música española : vol. 6 : siglo XX*. [3ª ed.] Madrid : Alianza, 1998, p. 217.

A; evidentemente, A y C están compuestas pensando en esta superposición, con varios puntos de diálogo u oposición.»⁴⁷

Germán Gan, 2003:

«[...] la obra de Halffter era la primera en España que incluía en su dispositivo instrumental una cinta grabada en el momento de la ejecución. Esta cinta reproduce, tras la llegada a un clímax *fff* (c.104a), en la última sección de la obra (C) su primera sección (A), dominada por la resonancia (plato suspendido y gong) y por la alternancia de episodios 'Senza tempo' y con metrónomo riguroso, al tiempo que los percusionistas ejecutan la retrogradación de determinados diseños de A.

De este modo, la saturación del espacio tímbrico –al hacer intervenir en vivo instrumentos que en la parte grabada comparecen apenas o en absoluto– se consigue mediante un reflejo –de ahí la imagen de Espejos en el título– desplazado, interválica y metronómicamente, del material inicial, recurso técnico a que da pie el título, dentro de un marco general de tímbrica refinada y convivencia de elementos aleatorios y fijos.»⁴⁸

Agustí Charles, 2005:

«Así, en Espejos aparece en la parte A un anillo combinado con un elemento serial que se encuentra de nuevo en B', que a su vez es una retrogradación de B.»⁴⁹

7. «Espejos», para 4 percusionistas y cinta magnetofónica. Análisis

Abordamos el análisis general de la obra, es decir, de su macroestructura, desde cuatro estrategias complementarias, que se corresponden con cada uno de los gráficos iniciales (páginas 14-17). Así, se estudia la aportación de la cinta magnetofónica, la percepción del público, los *tempi* de la obra y sus texturas.

En primer lugar, se atiende al papel que juega la cinta magnetofónica y a su relación con la música en vivo, una combinación que, tal y como se intentado señalar al contextualizar la pieza, es uno de sus rasgos más comentados ya desde su estreno; así, el gráfico inicial señala las acciones que realiza la cinta en cada momento (grabar, rebobinar y reproducir) y delimita el solapamiento entre la música emitida y la tocada en directo. El segundo dibujo propone una estructura de la pieza en función de la percepción del oyente; así, se observa la existencia de dos bloques, el primero solamente con música en vivo y segundo incorporando la grabación; además, se identifican las características sonoras básicas de cada

⁴⁷ ARCO, Sonsoles del: «Espejos», **Cristóbal Halffter**. Madrid : Gasa, Comunidad de Madrid, 1992, s/p. [CD 9G0474]

⁴⁸ GAN (2003): **Op. cit.**, p. 227-228.

⁴⁹ CHARLES, Agustí: **Dodecafonismo y serialismo en España : compositores y obras**. Valencia : Rivera, 2005, p. 216.

uno de los fragmentos con los que el compositor organiza la obra, detectándose el empleo estructural del *tempo* y la dinámica. A continuación, se profundiza en los diversos *tempi* empleados, apreciando las alternancias entre velocidades ligeras, más lentas o de celeridad indefinida. Finalmente, se examinan las texturas utilizadas, descubriendo que también existe un juego de relevos entre zonas de predominio melódico, otras más rítmicas y porciones de marcada resonancia, asociando cuidadosamente cada una de estas texturas al grupo de instrumentos de percusión más adecuado para ejecutarlas.

El análisis de la microestructura, recogido en las siguientes láminas (páginas 18-23), se centra en estudiar el material melódico de cada uno de los fragmentos, trabajando directamente sobre la partitura original de 1963⁵⁰. Así se identifica la serie protagonista expuesta por el xilofón en sus primeros compases (indicado en color naranja), que luego irá reapareciendo total o parcialmente, original o retrogradada en los distintos instrumentos y a lo largo de toda la pieza. También se detectan otros dos materiales recurrentes (que se señalan en verde y amarillo), aunque de menos envergadura y no tan repetidos como el anterior. La búsqueda de dichas series ha sido atenta aunque no nos atrevemos a calificarla de exhaustiva, por lo que las láminas solamente pretenden demostrar la insistencia en cierto material melódico, como recurso compositivo de la obra.

Y, decididamente, para completar el presente análisis, aún quedaría otro apartado que no hemos explorado: el examen rítmico, identificando las células más utilizadas así como las relaciones que se establecen entre ellas. Por lo que la investigación analítica alrededor de la pieza sigue abierta...

La última lámina (página 24) tantea sugerir los reflejos y destellos sonoros de «Espejos». Reflejos serían las repeticiones melódicas intercaladas entre los intérpretes en vivo y la música grabada, aquellos situados ante el público, mientras que los altavoces se localizan tras de él. Los destellos se corresponderían con las efímeras reapariciones de las series, a menudo incompletas, pero que resplandecen al ser reconocibles en medio de otros materiales melódicos que surgen sin antecedentes.

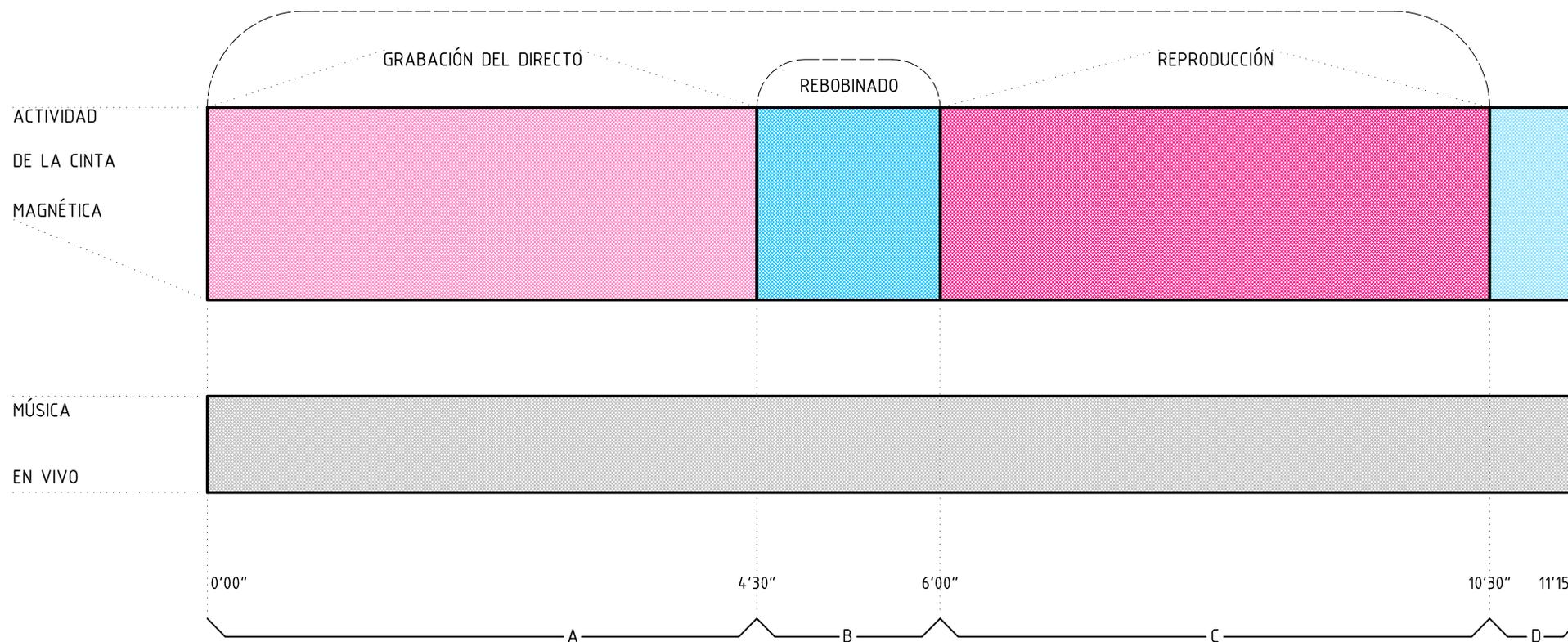
Si la cinta magnetofónica de «Espejos» pudiera hablarnos acerca de su labor en la pieza, seguramente se lamentaría usando las mismas palabras del espejo de Sylvia Plath: «*Whatever I see I swallow immediately / just as it is, unmisted by love or dislike. / I am not cruel, only truthful*»⁵¹. Ya que esa implacable grabadora solamente sería un artefacto mudo y vacío que necesita de la viveza sonora ante sí para poderla reflejar. A nuestro modo de ver, gran parte de la poética de «Espejos» de Cristóbal Halffter se hallaría precisamente en la contraposición y fusión entre el intérprete y la máquina.

⁵⁰ HALFFTER, Cristóbal: **Espejos für vier Schlagzeugspieler und Live-Tonband (1963) : Studienpartitur**. [UE 13964] Viena : Universal Edition, 1974.

⁵¹ PLATH, Sylvia: «Mirror» (1961) [V. bilingüe inglés-castellano, **Antología**. Madrid : Visor, 2003, pp.216-217. Trad. de Jesús Pardo].

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

EN FUNCIÓN DE LA CINTA MAGNETOFÓNICA



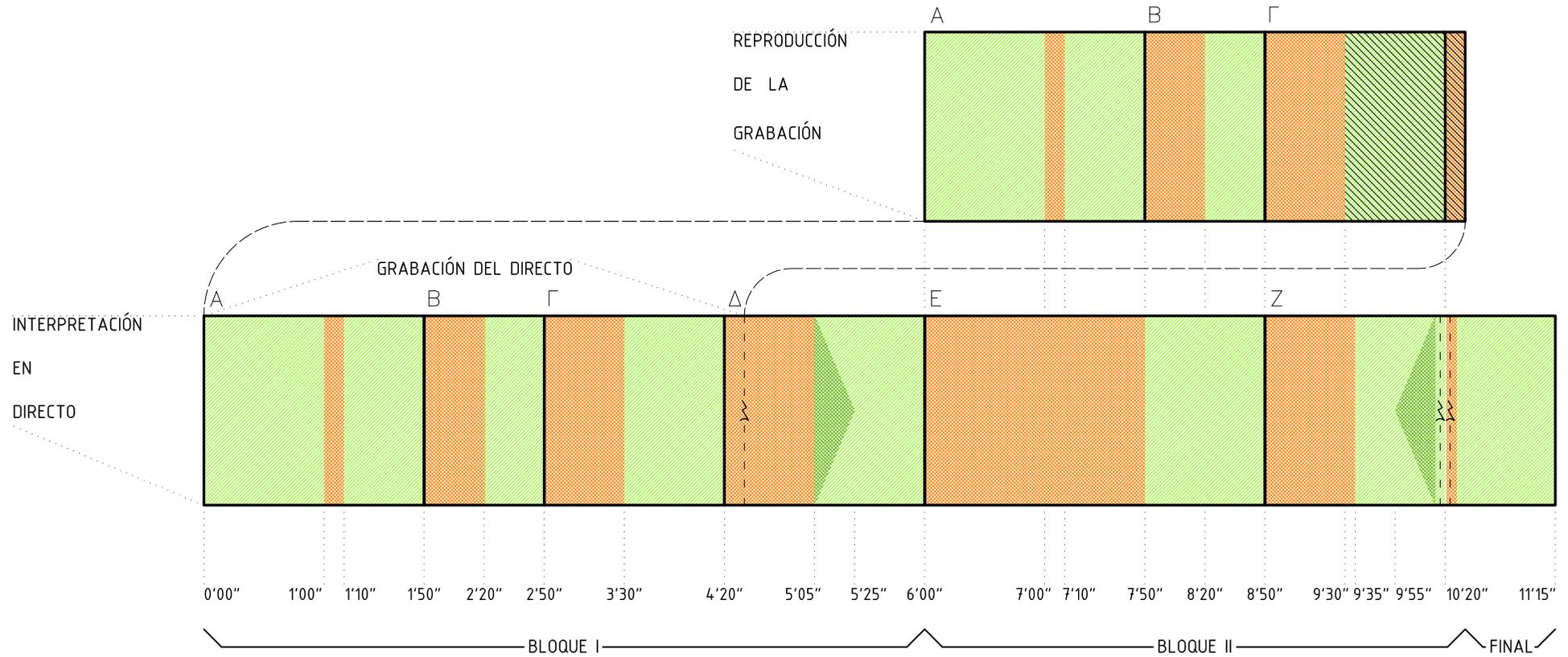
La propuesta de Sonsoles del Arco (1992) destaca la intervención de la cinta magnética, hasta el punto de que ésta condiciona las secciones de la pieza, incluso ignorando el acontecer sonoro de los intérpretes en directo. La sección A corresponde con la grabación, la B con el rebobinado y la C con la reproducción del magnetófono. Nos atrevemos, completando así con su misma lógica, a señalar una última parte, D, en la que el aparato

electrónico permanece en silencio, ya acabada la emisión, y concluye la obra con música en vivo. Esta lectura estructural puede recibir diversas críticas; en definitiva, la hegemonía que se otorga a la cinta, en detrimento de los instrumentistas, se opone a la reiterada voluntad de C. Halffter por hacer aflorar lo humanístico en su música.



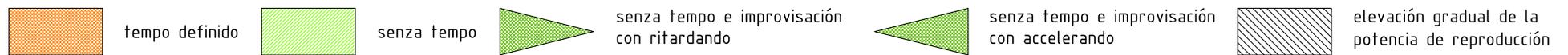
ANÁLISIS ESTRUCTURAL

PERCEPCIÓN DEL PÚBLICO



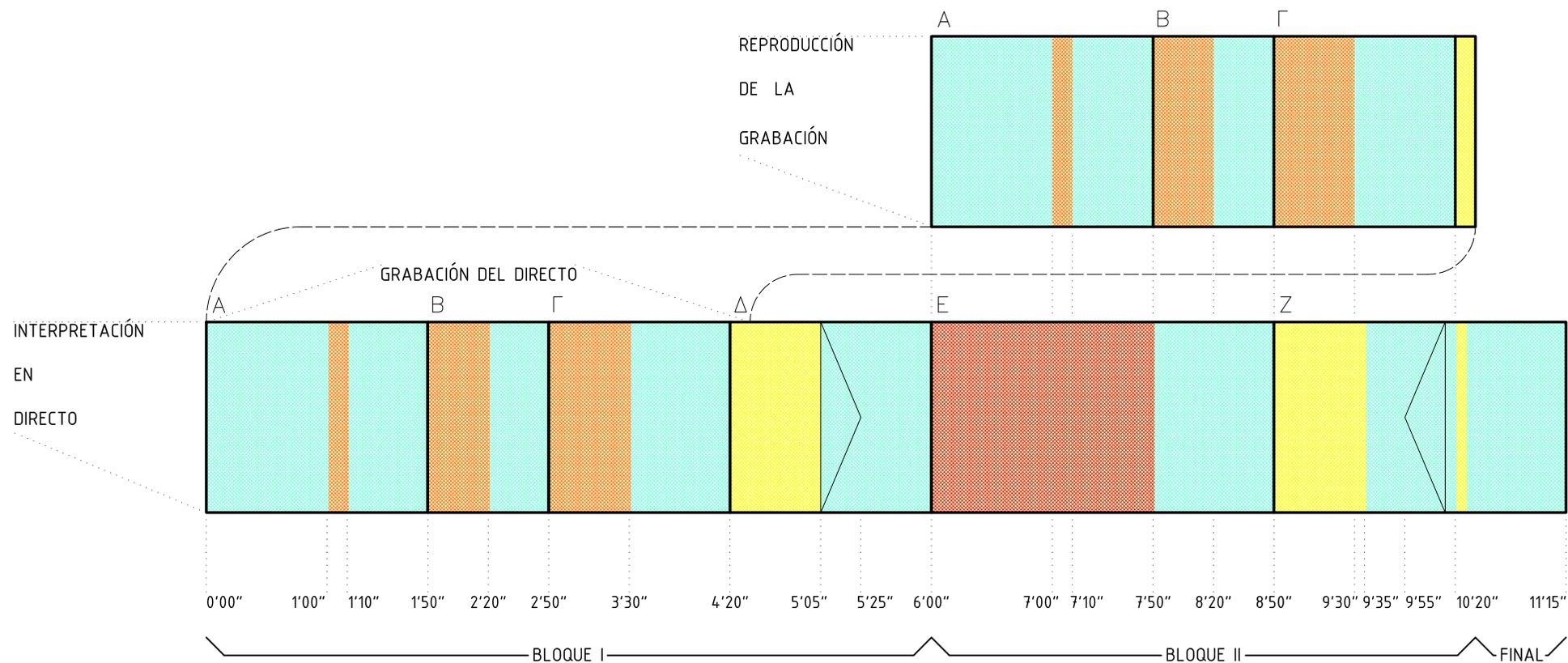
El auditorio reconoce una estructura bipartita general en la obra. El primer bloque, desde el inicio hasta el minuto seis, es decir, aproximadamente hasta la mitad de la pieza, lo ejecutan intérpretes en directo, situados frente al público. En la segunda parte, además de continuar la tarea instrumental en vivo, se incorpora la reproducción de cinta: ésta se

emite mediante altavoces colocados detrás del público o envolviéndolo. Profundizando en la sonoridad de cada bloque, los oyentes también pueden diferenciar la alternancia entre segmentos de tiempo más holgado ("senza tempo" en la partitura), de carácter más dilatado y suspendido, junto a porciones de métrica marcada y rítmica viva.



ANÁLISIS ESTRUCTURAL

T E M P I



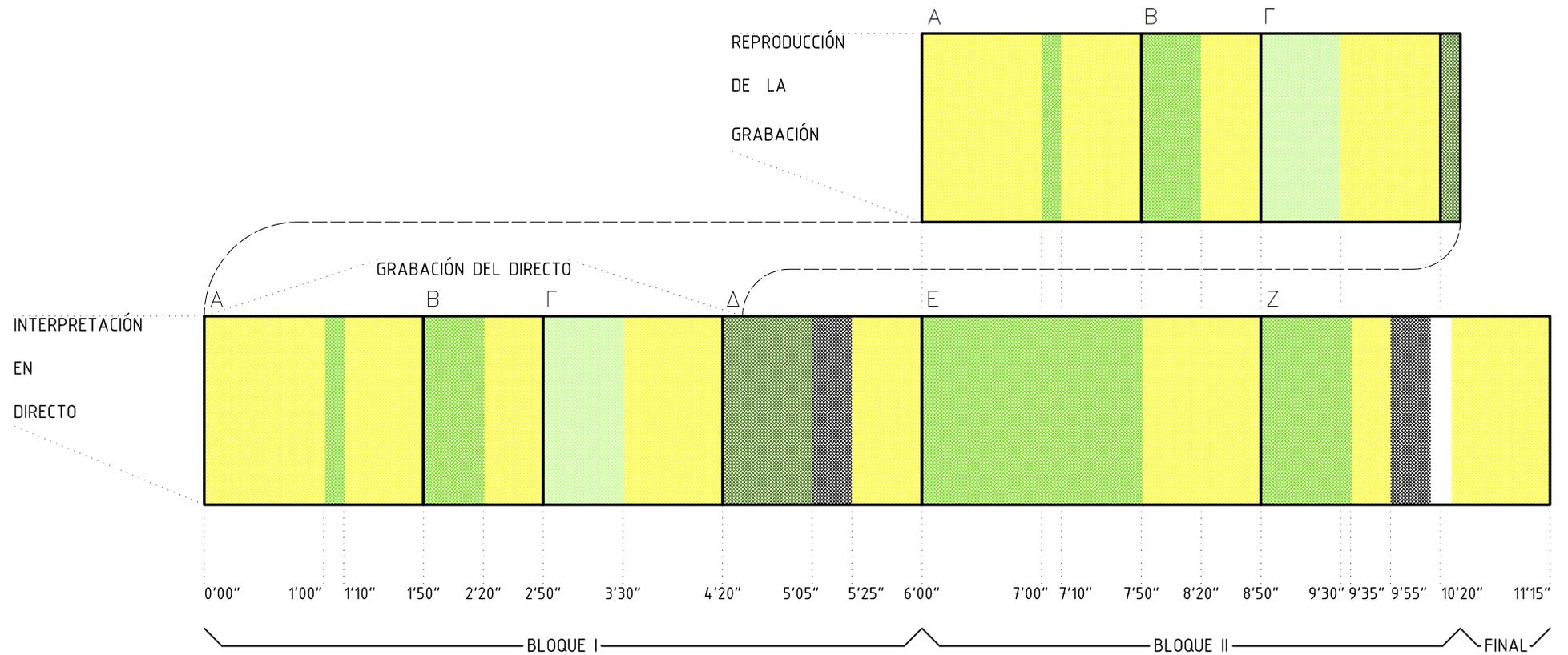
La pieza alterna tramos de libertad de tiempo, con otros fragmentos de tiempo determinado. Observamos una estrategia de gradación y selección en los tempi definidos: se comienza con la velocidad intermedia, quizás para presentar con más neutralidad y sosiego los rasgos tímbricos, rítmicos y melódicos de la obra. Después, ya en el apartado Δ, con el magnetófono rebobinando, se incrementa la celeridad, seguramente porque entonces toda la

atención se centra en la música en vivo; en seguida esa viveza contrasta con la pulsación más pausada de todas, que surge en E, correspondiéndose con un Andante, puede que para conceder protagonismo a la intervención de la cinta, que entonces arranca; finalmente se recobra la agilidad para concluir.



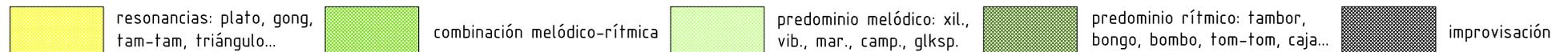
ANÁLISIS ESTRUCTURAL

T E X T U R A



Se distinguen claramente dos texturas en la pieza: las resonancias y frotaduras de los fragmentos "senza tempo", con instrumentos como el gong, tam-tam, plato suspendido, triángulo... que se complementan con los apartados de marcado material melódico-rítmico con velocidad definida e interpretados con el resto de efectivos. Incluso nos atrevemos a indicar que en algunas porciones el autor decide intencionadamente que predomine la

melodía o el ritmo. En la sección Γ el comportamiento tiende a ser melódico, y reaparece total o parcialmente la serie que se expone en A. Esta predilección por el cromatismo se contrasta inmediatamente en Δ, al destacar el ritmo, en un apartado que además incrementa la celeridad.



ANÁLISIS ESTRUCTURAL

MATERIAL MELÓDICO α

X (6-9)

Musical notation for X (6-9) in treble clef, key of D major. It features a melodic line with a 5-measure phrase and a 4-measure phrase. Dynamics include *p*, *f*, and *ff*.

FA# sol# sol# si# do# sib mi# mi# fa# re# do# la# si# do# mi# sib la#
 1 1 3 1 2 5 1 1 3 1 4 2 1 3 5 1

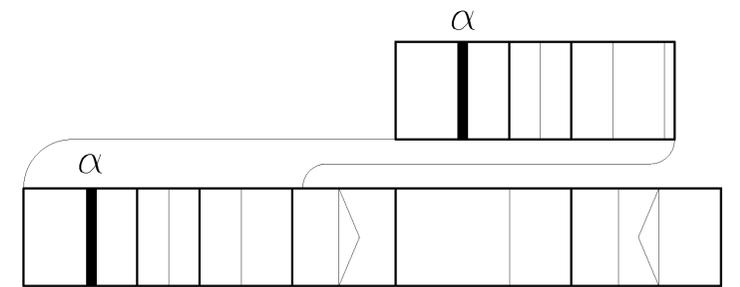
M (7-8)

Musical notation for M (7-8) in treble clef, key of D major. It features a melodic line with dynamics *mf* and *f*.

FA# sol# sol# si# do# sib mi# mi#
 1 1 3 1 2 5 1

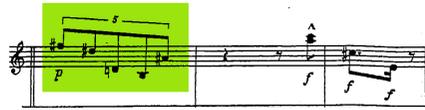
Red musical notation for X (6-9) in treble clef, key of D major. It features a melodic line with a 5-measure phrase and a 4-measure phrase.

1 1 3 1 2 5 1 3 1 4



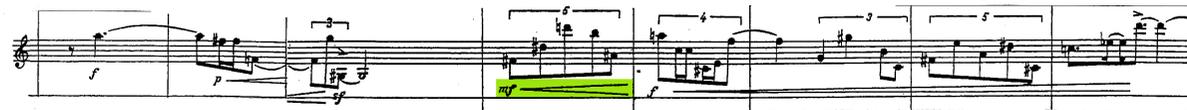
ANÁLISIS ESTRUCTURAL

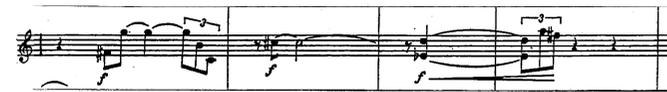
MATERIAL MELÓDICO β

X (11-13)  FA# RE# RE# si# LA#
3 1 3 1

X (17-21) 

M (16-19) 

V (19-26) 

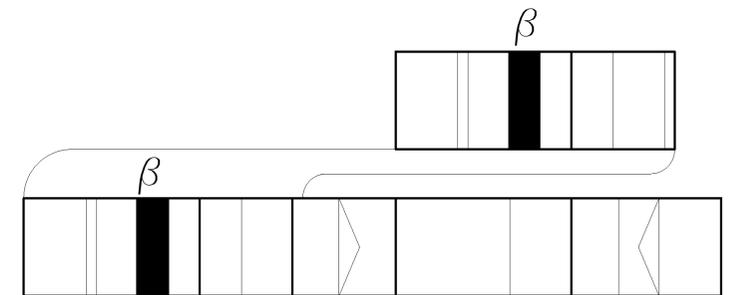
G (21-24) 

M (24-26) 

X (25-32) 

G (28-32) 

M (32)  LA# MB RE#
6 1



ANÁLISIS ESTRUCTURAL

MATERIAL MELÓDICO γ

X (34) 

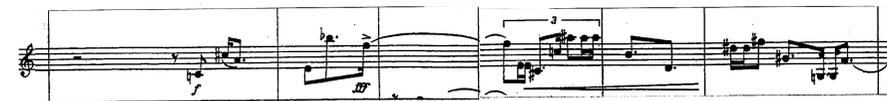
V (34-42) 

M (34-38) 

X (41-43) 

G (41-50) 

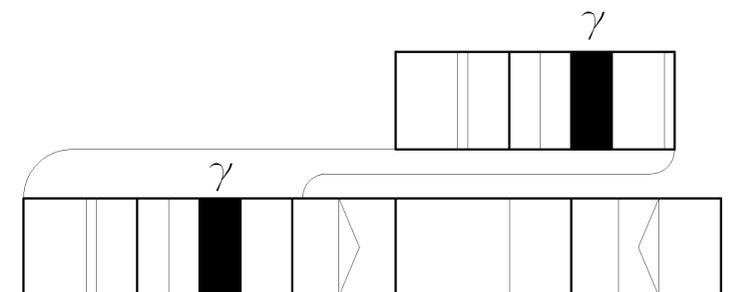
M (43-48) 

V (48-52) 

X (50-55) 

M (55-60) 

V (57-62) 



ANÁLISIS ESTRUCTURAL

MATERIAL MELÓDICO δ

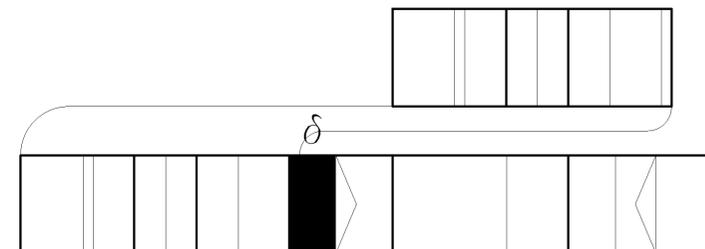
V (92-103)

M (92-103)

X (94-102)

Bach: Gt XII. Gtra

RETROGRADACION



ANÁLISIS ESTRUCTURAL

MATERIAL MELÓDICO ϵ

X(105-111) *basso, di 711, dura*

Musical score for X(105-111) in bass clef, 4/4 time. It features a melodic line with various ornaments and dynamics. A yellow bar highlights a specific section of the score.

RETROGRADACION

V(105-107)

Musical score for V(105-107) in treble clef, 4/4 time. It shows a melodic line with dynamics and articulation. A yellow bar highlights a section.

C(105-106)

Musical score for C(105-106) in treble clef, 4/4 time. It shows a melodic line with dynamics and articulation. A yellow bar highlights a section.

M(108-115)

Musical score for M(108-115) in bass clef, 4/4 time. It features a complex melodic line with many ornaments and dynamics. A yellow bar highlights a section.

ORIGINAL

V(109-114)

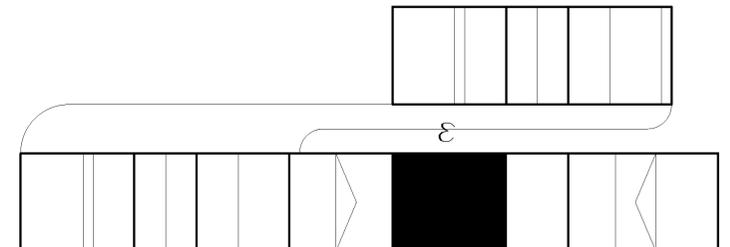
Musical score for V(109-114) in treble clef, 4/4 time. It shows a melodic line with dynamics and articulation. A yellow bar highlights a section.

C(111-113)

Musical score for C(111-113) in treble clef, 4/4 time. It shows a melodic line with dynamics and articulation. A yellow bar highlights a section.

X(114-115)

Musical score for X(114-115) in bass clef, 4/4 time. It shows a melodic line with dynamics and articulation. A yellow bar highlights a section.



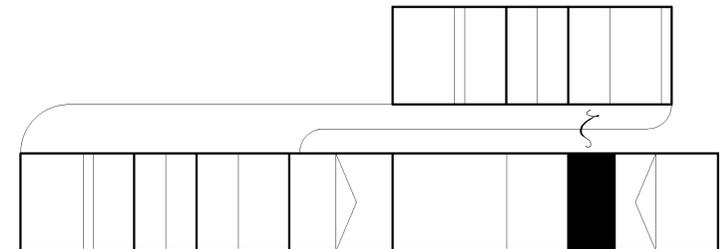
ANÁLISIS ESTRUCTURAL

MATERIAL MELÓDICO

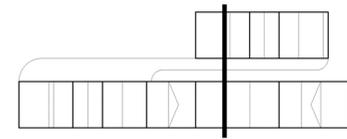
X(117-128) 

C(118-129) 

M(118-126) 



ANÁLISIS ESTRUCTURAL



ESPEJOS

Xil.
Pto sosp.
Gng.
Tamb.
Bng.
Cenc.

Vib.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tamb.
Gr.C.

Mar.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tom-Tom
Bl.d.l.

Camp.
Gkisp.
Trg.
Bng.
Cal.
Gr.C.

Xil.
Pto sosp.
Gng.
Tamb.
Bng.
Cenc.

Vib.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tamb.
Gr.C.

Mar.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tom-Tom
Bl. d. l.

Camp.
Gkisp.
Trg.
Bng.
Cal.
Gr.C.

Magnetofono

Xil.
Pto sosp.
Gng.
Tamb.
Bng.
Cenc.

Vib.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tamb.
Gr.C.

Mar.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tom-Tom
Bl.d.l.

Camp.
Gkisp.
Trg.
Bng.
Cal.
Gr.C.

Magnetofono

Xil.
Pto sosp.
Gng.
Tamb.
Bng.
Cenc.

Vib.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tamb.
Gr.C.

Mar.
Pto sosp.
Gng.
Tam-Tam
Tom-Tom
Bl.d.l.

Camp.
Gkisp.
Trg.
Bng.
Cal.
Gr.C.