

LA SINFONIETTA DE ERNESTO HALFFTER Y LAS FORMAS PRECLÁSICAS

Alberto J. ÁLVAREZ

Abstract

In this article it is spoken, from different aspects (social, formal, and stylistic), of the *Sinfonietta in Re maggiore* of Ernesto Halffter, one of the first works of the musical Neoclassicism in Spain, agreeing with *belle époque*. This style settled down in Europe in those years of the first world-wide postwar period of very personal and individual way by means of very influential composers, as they were Stravinsky (in the Parisian nucleus), and in the Spanish case Falla (in Granada). The aesthetic conception of this last one in those years served as bastion for young composers like Ernesto Halffter. The general commentary of the *Sinfonietta*, from its process of gestation to its opening, including in addition a brief superficial study to its forms, serves to explain and to justify the final result of this work, and to the connexion with last times.

Resumen

En este artículo se habla, desde diferentes aspectos (sociales, formales, y estilísticos), de la *Sinfonietta in Re maggiore* de Ernesto Halffter, una de las primeras obra del Neoclasicismo musical en España, coincidiendo en el tiempo con la *belle époque*. Este estilo se estableció en Europa en esos años de la primera posguerra mundial de manera muy personal e individual mediante compositores muy influyentes, como fueron Stravinsky (en el núcleo parisino), y en el caso español Falla (durante su etapa en Granada). La concepción estética de este último en esos años sirvió de baluarte para los jóvenes compositores de la Generación musical del 27 como Ernesto Halffter. El comentario general de la *Sinfonietta*, desde su proceso de gestación hasta su estreno, incluyendo además un breve estudio superficial de sus formas, sirve al articulista para explicar y justificar el resultado final de dicha obra.

1. Una obra neoclásica: una obra moderna

Tras la Primera Guerra Mundial, en España surgió una prometedora cantera de jóvenes compositores que tenían como ideal estético a Manuel de Falla. Uno de los músicos más jóvenes de ese núcleo era Ernesto Halffter, un adelantado compositor y director de orquesta que tuvo la suerte de tener el apoyo continuo de Falla. Su vinculación filial al maestro gaditano comenzó de la siguiente manera, tal como relata el hermano mayor de Ernesto, Rodolfo, también destacado compositor.

«Salazar nos presenta a los dos a Falla, y a mi hermano lo introduce cerca de Max Eschig¹, en París, de donde lo lanza al mundo...»².

1. El conocido y prestigioso editor.

2. IGLESIAS, Antonio; *Rodolfo Halffter. Tema, Nueve décadas y Final*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1991, p. 44.

Por eso —a lo mejor de forma injusta—, la historia le ha dado un rango diferente a Ernesto durante décadas sobre, no ya su hermano, sino sobre el resto de los compositores de su generación.

Si bien la auténtica catapulta de este joven músico fue su exitosa y premiada *Sinfonietta in Re Maggiore*, y a la que pronto nos referiremos, ya antes adivinaba Adolfo Salazar las virtudes de Ernesto Halffter tres años antes de aquel otorgamiento, como escribía el crítico en el número de noviembre de 1922 de la *Revue Musicale*:

«Ernesto Halffter tiene diecisiete años; mucho me engañaría si a los veinte su música alegre y petulante no le ha asegurado ya una bella reputación»³.

En contraposición, en torno al madrileño compositor siempre hubo un ambiente conflictivo, sin que por ello queramos culparle ni disculparle. Había muchos grupos de alumnos alrededor de uno u otro maestro, o lo que es lo mismo: estaban los acusados de favoritos, los independientes del Conservatorio, los de tal o cual tendencia..., y en medio de todo esto estaba él. Lo cierto es que el excesivo entusiasmo y admiración de Salazar a Ernesto más que favorecerle le perjudicó, porque sus palabras incidían demasiado en la importancia de la trayectoria del joven músico en perjuicio de otros, como el propio Turina llegara a afirmar. Éste último decía de Ernesto Halffter que era «*poco menos que niño prodigio de la composición*»⁴, influenciado por las nuevas corrientes parisinas que llegaban a España, personificadas sobre todo en Falla. Decía Turina que:

«Indudablemente fue Manuel de Falla quien le hizo cambiar de rumbo. La “Sinfonietta” y “Sonatina” marcan ya una evolución en la manera de ser del compositor. Analizando atentamente estas obras, vemos cuan diversidad de elementos se encuentran allí. La feliz idea de colocar una pequeña orquesta de solistas dentro de una orquesta mayor, supone ya una originalidad. La arquitectura perfecta clásica, como corresponde a una Sinfonietta, se hermana con las audacias más modernas»⁵.

Lo que destacaba el sevillano en la singular obra de Ernesto Halffter era la asociación a la textura tardobarroca de los *concerti grossi*, y a la vez a las formas preclásicas del *estilo galante*: coquetas y con pocas ambiciones estructurales⁶.

Es evidente que, por la fecha de la composición de la *Sinfonietta* (1925) de Ernesto Halffter, se puede considerar dicha obra como una de las primeras de estilo Neoclásico dentro del panorama español del primer cuarto del siglo XX. Pocos años de retraso hay entre esta obra con respecto a *El Retablo de Maese Pedro* (1919-1923) de Falla. Adolfo Salazar relata los continuos contactos que había entre Ernesto Halffter y Manuel de Falla:

«Ante mi asombro, y casi diré mi desesperación, vi una y otra y otra vez volver a [Ernesto] Halffter de Andalucía con una nueva versión de su obra, después de una temporada de trabajo con Manuel de Falla y la Orquesta Bética»⁷.

3. Cfr. FALLA, Manuel de; *Escritos*. Madrid. Publicaciones de la Comisaría General de Música, 1947, p. 56.

4. IGLESIAS, Antonio; *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 221.

5. *Ibid.*, p. 222.

6. Este es el caso de las *sonatinas*. Más difícil es encontrar ejemplos de *sinfoniettas* en el citado periodo.

7. SALAZAR, Adolfo. *El Sol*. Madrid, 6 de abril de 1927.

La composición de la *Sinfonietta* por Ernesto Halffter posiblemente hubiese tenido otro cariz de no haber pasado reiteradas veces por las pertinentes correcciones de su único maestro: Manuel de Falla. El afamado compositor, Ernesto y su hermano Rodolfo analizaban en la casa granadina del primero numerosas sonatas de Domenico Scarlatti. De esta forma, los tres estaban imbuidos en la música del compositor napolitano, y por ende en la música dieciochesca española. El propio Ernesto le decía a Falla en una carta fechada en Madrid el 3 de agosto de 1924:

«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 “Minueto” está casi terminado, y si Vd. quiere se lo enviaré para que lo juzgue»⁸.

El joven compositor reconocía la buena labor de Falla con respecto a él, tal como lo agradece en otra carta fechada el 15 de septiembre del mismo año:

«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 después de nuevas modificaciones siguiendo estrictamente sus consejos; le escribiré despacio pasado mañana, que habré regresado a Madrid»⁹.

Reclamaba las ayudas de Falla incluso cuando ya varias de sus obras estaban listas para editarlas:

«Mucho le agradecería que escribiese a Eschig [el editor] 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; [...]»¹⁰.

Se puede considerar por tanto a Ernesto Halffter como el único alumno directo de Falla, entre otras razones porque acataba rigurosamente lo que le aconsejaba el maestro. De esto estaba orgulloso el gaditano, al contrario que cuando alguien desestimaba sus recomendaciones.

En 1925 el estilo neoclásico estaba en pleno auge en París; así como particularmente dentro de la continua evolución de compositores como Falla, y por empatía en la de Ernesto Halffter. Primero pensemos que el título de “Sinfonietta” podría haber sido perfectamente sustituido por el de “Sinfonía”, pues la forma global y la estructura interna de cuatro movimientos aparece igualmente tanto en una forma como en otra. Sin embargo, parece que Ernesto quería evidenciar los diferentes caracteres de aquel siglo XVIII desde el propio título de su obra, cosa que quizá no hubiera conseguido con el trillado nombre de “Sinfonía”, asociado si bien por un lado al Clasicismo, también por otro lado al Romanticismo. De hecho, a principios del siglo XX se quería dar una alternativa al ya agónico Romanticismo.

8. El original manuscrito está en el Archivo Manuel de Falla (carpeta 7096).

9. *Ibid.* (carpeta 7096).

10. *Ibid.* (carpeta 7096).

Tengo que admitir que es difícil encontrar en diccionarios o enciclopedias de música, así como en libros especializados, apartados referidos a una forma llamada “Sinfonietta”¹¹. Más que por erudición, con esta nomenclatura enmarcaba Ernesto Halffter su obra en el citado ambiente cortesano y a la vez popular y jocoso del siglo XVIII en España. De ahí su nombre, quitando el peso que aparentemente podría tener el de una “Sinfonía”. El sufijo puede confundir al oyente, creyendo que la composición sea mucho más breve que una sinfonía típica de la segunda mitad del citado siglo XVIII. Sin embargo, su duración es la de cualquier sinfonía de aquel mencionado período, es decir, aproximadamente de una media hora.

Aun sabiendo ya las prioridades que tenían los dos hermanos Halffter y Falla por Domenico Scarlatti, el estilo resultante de las evocaciones que se hacen en la *Sinfonietta in Re Maggiore* es más directo y cercano al Padre Antonio Soler (*1729;†1783), y de este modo más a los preclásicos que a los tardobarrocos, si bien es difícil separar la convivencia en esos años inciertos entre ambos momentos históricos y estéticos. Y de todas maneras, ¿acaso Domenico Scarlatti, maestro ocasionalmente del Padre Soler, no supone en la Historia musical de España el mejor preámbulo al Clasicismo? Digo esto porque las diferentes formas que se establecen en la referida obra de Ernesto Halffter son las ya predominantes en la segunda mitad del siglo XVIII: cuatro movimientos, siendo el primero una decisiva *forma sonata*¹²; el segundo un tiempo *lento*; el tercero un *minuetto*, y el cuarto ¿un *rondó*, u otra *forma sonata*? Yo considero este último movimiento más bien como un *rondó-sonata*¹³.

Por los giros melódicos y las formas (de nuevo aludo al citado estereotipo de “sinfonía”), el autor de la obra que nos ocupa intentaba imitar a aquellos compositores españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, Antonio Soler, prototipo como dije del músico preclásico en nuestro país, prácticamente mantuvo vigente unas décadas más la música de su profesor, Domenico Scarlatti, dejándose influir por éste. Por eso, volviendo al siglo XX, puntualizamos que mediante la atenta mirada de Ernesto Halffter al Padre Soler, en la *Sinfonietta* se mantiene también una asociación estilística con el clavecinista napolitano.

Pero siguiendo con la *Sinfonietta*, en estas asociaciones estilísticas que estamos haciendo entre esa obra y las de algunos compositores de la mencionada etapa dieciochesca, sería injusto olvidar a Luigi Boccherini (*1743;†1805), sabiendo, además, que en España había unos años de retraso con respecto a los focos principales que germinaron dicho estilo, es decir, Centroeuropa.

La estructura de la *Sinfonietta* de Halffter tiene unas claras semejanzas a las obras camerísticas de Boccherini, por la disposición de los distintos movimientos en los que establece el citado orden de cuatro movimientos¹⁴. Pero como la mayoría de los coetáneos al propio músico italiano

11. Tampoco he encontrado gran cosa en *Internet*, salvo cuando se cita alguna que otra agrupación de cámara actual que lleve ese nombre, o al hablar de la *Sinfonietta* tanto de Ernesto Halffter, como la posterior de Francis Poulenc (compuesta en 1947-1948).

12. O si se quiere, “Forma del primer movimiento de Sonata”.

13. Para el análisis completo de la obra: *cfr.* ÁLVAREZ, Alberto J.; *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2004, cap. 15.

14. Como ejemplo podemos citar el *Quintetto per archi, op. 20 n.º3 in fa maggiore* (Prestissimo-Largo-Minuetto-Presto).

afincado en las cortes españolas, éste no tenía como norma obligatoria dicho modelo. Es decir, también aparecen en su catálogo de obras los tres movimientos, por influencia de los conciertos barrocos¹⁵.

Pero hay algo más peculiar en la música de Boccherini, y que ya antes empieza a aparecer en las de Scarlatti y Soler (y a la postre en la obra de Halffter), como es el acercamiento a la música popular, aunque desde la distancia cortesana. Este interés viene desde una visión estilizada de las tonadillas, del fandango, del sonido del rasgueo de la guitarra, imitado en las teclas —en el caso de los dos primeros— o en las cuerdas —como por ejemplo en el famoso quinteto “Del fandango” de Boccherini—.

Y eso es lo que también en la comentada *Sinfonietta* se intenta plasmar, aunque de forma muy encubierta. No un nacionalismo fácil, sino si acaso en algunos momentos un nacionalismo —al fin y al cabo— despojado de artificios, de añadidos que empañasen la claridad de la música pura, clásica en el sentido conceptual de la palabra. Aun así, hay fragmentos de la obra de Ernesto Halffter, como en el desarrollo del primer movimiento o algunas partes del último, en los que hay asociaciones —en este caso directas— al casticismo, con giros además muy andaluces.

Merece la pena decir la instrumentación utilizada por Halffter en esta obra, y que es la siguiente (transcribiéndola directamente de la partitura):

1 Flauto, 1 oboe, 1 clarinetto in sib, 1 fagotto, 2 corni in F, 1 tromba in C¹⁶, 1 trombone, timpani, 1 tamburo, 1 tamburo piccolo; 1 violino solo, 1 violonchelo solo, 1 C. basso solo; violini I, violini II, viole, violoncelli, C. bassi.

Se puede apreciar muy claramente la formación de una orquesta de cámara, por cierto, la misma que la de la incipiente *Orquesta Bética*, la cual acababa de fundar Falla. Es una obra idónea para ser interpretada por grandes solistas, incluyendo los *ripieni* de las cuerdas. Por otro lado la aparición de los tres solistas nos hacen recordar los *Concerti grossi*, exclusivos —como bien sabemos— del Barroco. Y es que por eso mismo tampoco se descarta de forma taxativa la visión tardobarroca en algunos aspectos algo más ocultos de la *Sinfonietta*, como es en este caso la distribución sonora. Esto confirma mi teoría de que las semejanzas con los citados *Concerti grossi* son patentes.

La partitura fue publicada por primera vez en 1928 en la ya citada editorial francesa Max Eschig. Es comprensible de este modo que la dedicatoria a Manuel de Falla esté escrita en esa lengua. Aún así, se respetan los nombres de los instrumentos en italiano. Parece que Ernesto Halffter quería dejar claro el carácter italianizante del rococó, del estilo amanerado si se permite la expresión, en el sentido retórico de lo que pudo tener al respecto su obra. Considero buena la particularidad, por parte del compositor, de respetar hasta en este mínimo detalle el ambiente dieciochesco al que me estoy refiriendo, y que se palpa en la propia música en sí.

15. En este caso puede ejemplificarse el *Quintetto per archi, op. 37 n°2 in re maggiore* (Allegro vivo-Pastorale-Finale). El siguiente está hecho en tres partes, pero en la práctica son cuatro (el último movimiento tiene dos partes contrastantes): *Quintetto per archi, op. 50 n°2 “Del Fandango” in re maggiore* (Pastorale-Minuetto-Grave. Tempo di Fandango).

16. Lo que es lo mismo: “trompeta en Do”.

Corroboro lo dicho con otro detalle elocuente al respecto: en los cuatro movimientos no aparecen indicaciones metronómicas. Dichos valores exactos aparecen desde el Romanticismo en adelante, cuando la precisión de los *tempi* empezaba a ser casi una norma inexcusable para la correcta interpretación de la obra. En esta *Sinfonietta*, sin embargo, meras aclaraciones agógicas al principio de cada movimiento¹⁷ han de servir al director, tal como se hacía hasta el final del Clasicismo¹⁸, para la buena interpretación.

2. La crítica al estreno

Sobre la obra que comentamos quiero reseñar a continuación dos críticas periodísticas publicadas el 6 de abril de 1927, y referidas a su estreno, que sucedió el día anterior. Quienes firman las correspondientes críticas son: por un lado Adolfo Salazar (*El Sol*, Madrid), y por otro lado Juan Brezo, que en realidad era Juan José Mantecón (*La Voz*, Madrid).

Es comprensible que la escritura de Adolfo Salazar provocase la polémica, no ocultando sus pensamientos más personales: muchos de ellos rebosantes de entusiasmo (como cuando hablaba de Manuel de Falla o de Ernesto Halffter)¹⁹, y otros lanzados como dardos para responder de forma antagónica. Véase cómo para engrandecer lo español Salazar desprestigia lo foráneo:

«...mientras en Halffter es artículo de fe la adhesión sustancial a toda la gran música del pasado —el sentimiento consciente de la “continuidad histórica”—, los músicos extranjeros de su edad creyeron preferible cortar todo lazo de unión con sus antecesores..., para volver en seguida, mohinos, por la escalera de servicios»²⁰.

En el siguiente párrafo, el crítico muestra su perfecta complacencia por el estilo neoclásico, aun sin nombrarlo explícitamente:

«Un examen competente verá cómo su sencillez aparente no proviene sino de una selección escrupulosa y de un perfecto conocimiento de lo indispensable, de lo eficaz, fuera de lo cual todo lo demás es estorbo, hojarasca y escombros en el arte»²¹.

De una forma quizá algo comprometida, el mismo articulista confronta a Halffter con Stravinsky, y he aquí lo que he comentado antes: las comparaciones brotaban con demasiada facilidad de su pluma, sobre todo si el enaltecido era Halffter.

17. Son por orden *Allegro-Adagio-Allegretto vivace-Allegro giocoso*, propio por otro lado de cualquier forma musical del siglo XVIII, que intenta alternar y contrastar diferentes caracteres.

18. El de Bonn fue el primer impulsor de dicho artilugio.

19. Y eso no se sospechaba, sino que se sostenía en todo el círculo musical español.

20. SALAZAR, Adolfo. *El Sol*. Madrid, 6 de abril de 1927.

21. *Ibid.*

«...mientras éste [Stravinsky] toma directamente el texto de Pergolesi²² y lo inyecta de sustancias modernas, Halffter, al revés, viste su propia modernidad de un ropaje exterior cuyo color de influencia evoca, más o menos claramente, el siglo XVIII. El resultado es de una belleza imponderable»²³.

También fue muy positiva la crítica de Mantecón (escrita bajo el aludido seudónimo de Juan Brezo) de la estrenada *Sinfonietta*.

«...nada hay inútil ni vacío en esta obra de Halffter; todo llega con exigencias de necesidad, y como en él, la flora variadísima que lo puebla no surge arbitraria y caprichosa, sino dentro de un plan y orden que presentimos, sin necesidad de analizar; [...]

El ayer es en la “Sinfonietta” el rico contenido melódico que mira hacia Mozart, la frondosa polifonía que se engancha en Bach; lo actual es su vestido armónico e instrumental, acaso su lógica constructiva; [...]»²⁴.

3. Algunos comentarios estilísticos sobre la obra

La obra comienza de forma llamativa y rica en timbres, apareciendo en muy pocos compases todo los instrumentos, con cuerdas dobles, redobles de tambor, y unas líneas sonoras muy claras. La tonalidad (*Re M*) está establecida nada más empezar.

Ej. 1. *Sinfonietta*, E. Halffter. Iº mov., Tema A.

Partimos de la idea de que la estructura de la exposición del primer movimiento de la *Sinfonietta* puede ser interpretada de dos maneras: o bien entendiendo que está integrada por dos grupos de temas diferentes, o por otro lado que estos dos temas provienen del mismo material temático, con

22. Se refería al ballet *Pulcinella*, la primera obra neoclásica de Stravinsky.

23. SALAZAR, Adolfo. *El Sol*. Madrid, 6 de abril de 1927.

24. *Ibid.*

algunas variantes añadidas. Esto último ocurría en muchas obras tardobarrocas —como las de Domenico Scarlatti—, preclásicas, o aunque en menor medida también ya clásicas. Aun así, el empleo de un material común en diferentes sitios de la exposición no nos tiene que hacer pensar que el movimiento sea monotemático.

En la “**Pastorela**”, con la que se inicia esta obra, el *tema A*, que está de diferentes maneras en las tres secciones de la exposición, no aparece exactamente igual en la reexposición, empezando porque en esta última parte se obvia el primer grupo de temas (*tema A*).

Al ser el movimiento *politemático*, se asocia más fácilmente al Clasicismo que al periodo tardobarroco. No obstante, no olvidemos que la *Sinfonietta* de Halffter es una obra *neoclásica*, no clásica o tardobarroca, sin tener por tanto que imitar literalmente alguna de estas dos corrientes dieciochescas, aunque en la práctica sí tenga algo en común con ambas.

Sin embargo, la parte central del desarrollo puede quizá alejarse de la atmósfera neoclásica en favor de una más bien nacionalista con coletazos impresionistas. El resultado al fin y al cabo es algo muy exótico, con una mezcla de escala de *tonos enteros* al ascender, y al descender con una escala *frigia*. Los ornamentos y el redoble del tambor pequeño acentúan las referencias “andaluzas” de esta parte que estamos comentando. De todas formas no nos debería de sorprender que Ernesto Halffter, con apenas veinte años y en plena búsqueda de identidad creadora, se decantase durante una prolongación de compases por las maneras nacionalistas tan en boga aún.

Ej. 2. *Sinfonietta*, E. Halffter. Iº mov., desarrollo (tema nuevo).

Pero insisto en que Ernesto Halffter tenía como referencia en aquellos años de juventud a la hora de componer el mundo musical de la segunda mitad del siglo XVIII, tal como hacían Falla, Stravinsky u otros coetáneos. Para éstos, las formas clásicas, al fin y al cabo, no eran una barrera que coartase la intuición e inspiración creativa, sino más bien al contrario²⁵.

El “**Adagio**” de la *Sinfonietta* tiene la estructura de la *forma lenta tripartita* (A-B-A’), o si se quiere dos partes con la repetición de la primera, aunque no estrictamente igual. Esto es lo que algu-

25. Así pensaban los dos últimos eminentes compositores que acabo de nombrar.

nos llaman también *forma Lied ternaria*. Pero independientemente de esta forma, se puede asemejar este segundo movimiento al carácter monotemático que aparece de nuevo en muchas formas tardobarrocas y también clásicas, como en algunas obras de Joseph Haydn (no olvidemos que éste nació y se formó cuando el Barroco estaba ya casi expirando).

Hemos observado en este segundo movimiento un tema principal, con el que se hacen algunas variantes durante el discurso expositivo. La tentativa en una primera audición de asociar este movimiento con la forma *Tema con variaciones* podría ser fundada de manera más que forzada, pues no hay un número considerable de variaciones una tras otra, y las dos únicas partes no están delimitadas por una barra de compás, y por tanto por una diferencia de *tempo*. Además, antes y después del tema principal hay respectivamente un *tema introductorio* y un *tema episódico*, sin llegar a tener ambos una importancia trascendental en la exposición, salvo para servir como enlaces.

Ej. 3. *Sinfonietta*, E. Halffter. IIº mov., tema de inicio.

El tercer movimiento (“**Allegretto vivace**”) es un *minuetto-trío*. Es el más claro y sencillo de entender, tanto su estructura como incluso la orquestación. No hay apenas modulaciones: los saltos del grado de la tónica a la subdominante y a la dominante —en este último caso, a diferencia de lo previsible, en modo menor— ni siquiera son estrictamente modulaciones.

El *minuetto* de una sinfonía clásica (o en este caso de una *sinfonietta*) tiene unos orígenes eminentemente cortesanos, es decir, muy bailables y, por tanto, menos propicios para un instrumento solo. Es por tanto el movimiento más desenfadado, sobre todo si se compara con el primero y con el cuarto; el *Lento* tiene el contraste dinámico y agógico con los otros.

Al igual que las formas anteriores, el *Minuetto* se establece en tres secciones, siendo la segunda un *Trío* y la tercera una mera vuelta aunque sin repetición a la primera, y por eso nunca se escribe.

Ej. 4. *Sinfonietta*, E. Halffter. III° mov., inicio del Minuetto²⁶.

El *Trío* tiene una estructura parecida, aunque con una armonía si cabe más sencilla.

Ej. 5. *Sinfonietta*, E. Halffter. III° mov., inicio del *Trío*.

Termina nuestro breve recorrido por esta obra con el *tempo vivo final*, con el que suelen concluir muchas composiciones de corte clásico (y no clásico también). Sin romper ningún molde, sino siguiendo Ernesto Halffter la estructura de una sinfonía o una sonata, el cuarto movimiento se asimila mucho a un *rondó-sonata*. Esta forma tiene la estructura global de un primer movimiento de sonata, en tres partes, sin olvidar por otro lado la peculiaridad de que su desarrollo está protagonizado por un tema nuevo, para luego volver a la primera sección. Esto se manifiesta, además, con la aparición de nuevo de la parte B, pero ya como conclusión:

A-B-A-C-A-B (= A-B-A/C/A-B, ó AB/AC/AB)

En definitiva, en un *rondó-sonata* se aglutinan la variedad y cierta libertad del *rondó* con la estructura tripartita muy bien definidas de la *forma sonata*. Lo jovial y lo festivo están presentes desde los primeros compases de este “*Allegro giocoso*”. Puede relacionarse subconscientemente lo que se escucha en el transcurso final de esta obra con algunas antiguas fiestas populares de España. En varios

26. Omite para abreviar las notas ornamentales de la flauta y el oboe, así como otras líneas sonoras (como la del tambor).

momentos de este último movimiento parece que hay una intención del autor por imitar el rasgueo de una guitarra, yuxtapuesto al cante de una melodía popular. Por esto mismo, de los cuatro movimientos éste es el más cercano al casticismo, y de llegar a pensarlo firmemente habría que aclarar que nunca dejaría de ser una mirada a lo popular de manera estilizada y distante, como ya lo hicieron Boccherini o el Padre Soler dos siglos antes: sin perder la bien asentada y rigurosa formación académica. Por otro lado, ya sabemos que el compositor madrileño se decantó en algunas obras por un claro nacionalismo en los años que precedieron inmediatamente a la Guerra Civil española, posteriores, por tanto, a ésta que analizamos.

Hay *formas sonatas* en cuyo desarrollo se inserta un tema nuevo, y eso me ha hecho no descartar al principio que este “Allegro giocoso” pudiera ser de alguna manera una *forma sonata*. Pero la independencia y trascendencia del *tema C*, alternativa a los dos primeros, naciendo en el desarrollo y apareciendo de nuevo y por última vez para cerrar esta sección central, me hace reafirmar lo anterior: que es un *rondó-sonata*.

Ej. 6. *Sinfonietta*, E. Halffter. IVº mov.; inicio.

4. Conclusiones

Como en su momento he señalado, ya desde su estreno esta obra ha tenido sus defensores y sus detractores, a lo mejor quizá por las consecuencias inmediatas que provoca el ganar un premio, y más de las características de aquel Premio Nacional (Joaquín Rodrigo se quedó en las puertas en esa misma convocatoria). Pero más que eso, el hecho de que fuese uno de los poquísimos privilegiados de poder tener el apoyo, el aliento y los consejos de Manuel de Falla no le sentaron muy bien a más de uno, sobre todo a los que estaban en el círculo del Conservatorio. Pero dejando aparte eso, podemos decir que la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter es uno de los mejores ejemplos de la música neoclásica del momento en España, en la década anterior a la Guerra Civil, y ¿por qué no?, dentro del grupo de esa corriente en Europa. Bien es verdad que aunque esto le abrió muchas puertas al compositor, de

cara al exterior, él empezó a conocerse como director de orquesta, aun sin menospreciar su talento creativo.

Las opiniones generalizadas de muchos críticos musicales coinciden en que quizá no le vino bien del todo al músico que irrumpiera con tanta fuerza en el ámbito musical. Si hubiera que citar sólo una obra del madrileño músico no dudaríamos en nombrar la que estamos glosando, que es al fin y al cabo su primera y la más reconocida. Esto está relacionado, por otro lado, con el hecho de que su escritura musical no fuese muy tenaz y persistente en cuanto a número de obras se refiere. Sus diversas ocupaciones, a veces en la orquesta, en la dirección del Conservatorio²⁷, y otras veces por razones extramusicales, le mantuvieron no del todo entregado a sus capacidades compositivas, que demostró tenerlas.

La *Sinfonietta* es una obra muy bien estructurada, bella en el juego de timbres, y eminentemente española, aunque no de la manera en que pocas décadas antes se hacía, es decir, al estilo nacionalista, sino sutilmente neoclásica, aun sin rechazar algunos retoques de aquel estilo. Al fin y al cabo, como ya he comentado en varias ocasiones, se intenta recrear en esta obra particularmente el siglo XVIII español, y por tanto, hay en ella algo de casticismo, aunque disimulado. No obstante, el resultado final que se consigue es la *atemporalidad* y cierto eclecticismo, requisito primordial que intentaban los compositores de la corriente neoclásica contemporáneos a Ernesto Halffter. La obra en cuestión está persuadida en la mayor parte por dicha corriente.

No hay citas de temas originales de dicho período, como sí hiciera Falla. Tampoco se acerca ni por asomo Ernesto Halffter al *pastiche*, es decir, al peligroso contagio de acumular frases fáciles de asimilar. Sí hay en los diferentes movimientos temas melódicos, rítmicos, o ambos a la vez, pero todos ellos barnizados con un color moderno.

Bibliografía

- ABELLÁN, Antonio M.; “La música bajo el signo de la República”, en *Musicografía*, II, nº 17 (1934), pp. 195-196.
- ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier; *Ernesto Halffter (1905-1989): Música en dos tiempos*. Madrid, Publicaciones de la Revista de Estudiantes, 1997.
- ACKER, Yolanda; “Manuel de Falla and Ernesto Halffter: a view from their correspondence”, en *Context*, 4 (1992-1993), pp. 35-41.
- BEREA, José Manuel; “Generación de la República”, en Notas al programa *El Grupo de los Ocho* (Rosa Torres Pardo, piano). Madrid, Fundación Caja de Madrid, 21-9-1992.
- CASARES RODICIO, Emilio; “Adolfo Salazar y el Grupo de la Generación de la República”, en *Cuadernos de música*, I/1 (1982), pp. 9-27.
- ; *La Generación de la República o la Edad de Plata de la Música Española*. Madrid. Fundación Juan March, 1983.

27. Ejerció plenamente como director del Conservatorio de Sevilla sólo durante tres años, hasta que al iniciarse la Guerra Civil emigró a Portugal, donde se casó.

- ; “La Generazione del ‘27, o la musica intorno a Lorca”, en *Federico García Lorca nella musica contemporanea*. Milán, Unicopli, 1990.
- ; *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- COSTAS, Carlos José; “La generación musical del 27”, en *La Estafeta Literaria*, 618-619 (1977), pp. 55-56.
- DIEGO, Gerardo; “La obra pianística de Ernesto Halffter”, en *Música*, II, 14-15, 1 y 15 de julio de 1945. Reproducción en *Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla*. 8-9/03/1991.
- GALLEGO, Antonio; “La obra para piano de Ernesto Halffter”, en *Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla*. 8-9/03/1991.
- HALFFTER, Cristóbal; “Una generación frustrada. Los músicos del 27”, en *Extra*, 507 (1972), pp. 34-36.
- HALFFTER, Ernesto; *Sinfonietta in RE Maggiore* (partitura). París, Editions Max Eschig, 1928.
- ; *El magisterio permanente de Manuel de Falla: Discurso del Académico de n.º...* Madrid, Real Academia de San Fernando, 1973.
- HEINE, Christiane; “Las relaciones entre poetas y músicos de la generación del 27: Rafael Alberti”, en *Cuaderno de arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 265-296.
- ; *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- RADOS, Ferenc; “Observaciones respecto a los términos clásico y clasicismo”, en *Quodlibet*, 23 (2002), pp. 45-55.
- RIVAS HIGUERA, Bárbara; “Organización de la vida musical durante la Segunda República española a través de la documentación legal”, en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*. V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Ed. Begoña Lolo. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, Vol. 1, pp. 153-176.
- ROMERO, Alberto; *Manuel de Falla y su entorno*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1998.
- ROSEN, Charles; *Formas de Sonata*. SpanPress Universitaria, 1998.
- ROY, Jean; “Correspóndance adressée pour Maurice Ravel à Manuel de Falla”, en *Cahiers Maurice Ravel*, n.º 3 (1987), pp. 7-25.
- RUIZ TARAZONA, Andrés; “La música y la Generación del 27”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), pp. 117-124.
- TORRES, Jacinto; “Orquestas y sociedades (1900-1939)”, en *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre-5 de noviembre de 1985. Madrid. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, Vol. 2, pp. 351-368.