

ERNESTO HALFFTER

Por FEDERICO SOPEÑA

HACE ya tiempo que me persigue el tema de la «crítica como creación». Alguna vez he dicho que el momento de felicidad para un crítico reside siempre en el descubrimiento de un nuevo valor. Lo otro, el comentario más o menos agudo, la digresión histórica, suele dejarnos un amargo residuo de inutilidad. Sólo se siente la crítica como vocación si un día martirizamos al confeccionador del periódico con el fin de encontrar un buen tipo de letra para un nuevo nombre. Es un gozo bastante similar al del novelista. Más humano quizá, porque aquí puede irse el personaje de nuestras manos hacia un rumbo que destroza nuestro gozo y también nuestra vanidad. La primera crítica a un artista, si es capaz de «consagrarle», parece dar al crítico un timón seguro sobre el hombre. Parece que en él vemos realizarse ese anhelo, siempre insatisfecho, de creación, que todo crítico, pobre, en general, de recursos puramente técnicos, siente en sus horas amargas. El crítico va a convertirse en pedagogo. Como el discípulo parece sentarse en la propia alma del que lo conduce, los valores de parcialidad e imparcialidad —¡miserable reducto de la crítica para casi todos!— carecen ya de sentido. Empieza un juego terrible entre el capricho del artista y la inflexibilidad del crítico. La cuerda se rompe, pero no hay ninguna parte floja, y allá van, uno y otro, a cumplir una

vocación que quizá desde aquel día parezca manca: Wágner, Nietzsche...

Hoy, con sólo el testimonio de periódicos viejos, podemos seguir la historia de Ernesto Halffter. Cuando yo era niño, Ernesto triunfaba ya como genio y me lleva poco más de diez años. Entonces yo no me sentía con fuerzas para leer las crónicas de Adolfo Salazar. Me divertía más con el inocente o pícaro resumen de aquel «A. M. C.», de *A B C*, cronista de los tiempos viejos, más gozoso con la sala o con el comentario en el pasillo que atenido a la estricta crítica. Ahora, cuando solemnizamos el mediodía de Ernesto, da alegría sumergirse en esas páginas apasionadas de Salazar y perdonarle todas las posibles exageraciones. En un ensayo de hace dos años hice una pequeña «historia crítica» de la crítica musical madrileña, que empezaba con las páginas deliciosamente retóricas de Peña y Goñi. Creo que allí se exponía una sincerísima valoración de los años monopolizados por la crítica de Adolfo Salazar. Este había comenzado a escribir cuando Manuel de Falla podía ser ya cabeza y ejemplo de una generación posterior. Cada obra de éste, absolutamente nueva, inasequible a filiaciones aún dentro de sus mismas producciones anteriores, tenía que ser motivo de un alborozo único. Sin embargo, la obra misma, radical originalidad de la obra de Falla, planteaba una trágica disyuntiva, pareja a la que causó *Iberia*, de Albéniz: ¿Era un final o un comienzo? El alboroto originado por el estreno de la *Sinfonietta*, de Halffter, parecía traer la respuesta. De los labios de Ernesto he oído contar aquel gozo de Falla ante una partitura que parecía nacida en su mismo regazo. Así, proclamar la genialidad de Halffter, era alegrar los ojos de Falla y regodearse con una palabra muy difícil de pronunciar cuando se habla de música española: «escuela». No seamos, pues, demasiado severos contra aquel continuo panegírico. Sólo el protagonista podía protestar. No entonces, claro está —¡qué vértigo de aclamaciones como juguetes!—; sino ahora, cuando un desusado reposo y muchas hebrillas grises sobre las sienes pueden decirle a Ernesto que la hora de la madurez ha llegado. ¿Vivirá, quizá, bajo la pesadumbre de su mismo triunfo?

Ernesto fué «niño-prodigio». Esto no indica solamente un rasgo de importancia biográfica, sino que es la faceta más clara de su original postura dentro de la música española contemporánea. En la biografía de sus protagonistas hay siempre un «capítulo-clave» de su personalidad: París. Es algo que vale tanto para Isaac Albéniz como para Joaquín Rodrigo. Si no hubiesen roto con la clausura de la tierra propia, su música no sería. En la biografía de Turina he explicado cómo el viaje a París era inevitable, no para la perfección, sino para el comienzo. Sin él, serían lo que Gerardo Diego bautizó con tanta gracia, refiriéndose al caso de Falla: «Premanuel de Antefalla». Pues bien; esa línea de frontera no aparece en Ernesto: *Sinfonietta* nació en una primavera madrileña y en los años más paradójicos de la música europea. Todo lo que en París parecía ser hijo del capricho o de la extravagancia, le salía a Ernesto espontáneamente desde el fondo del alma. Aquella música de París, música de niños viejos y terribles, si usamos el vocabulario de Cocteau, tenía aquí un fresco perfume de sinceridad. Todas las feas palabras con las que se quería definir el estilo de moda —«objetivismo», «constructivismo», «arcaicismo»— quebraban sus aristas en la música de Ernesto para hacer algo mañanero y pimpante. Esta graciosa alborada no podía ser sólo producto de escuela: para explicar la música de Ernesto no basta sólo el magisterio de Falla. Este, rebelde siempre a marcar horizontes fijos, jugador con estrellas polares, no hubiera sentido regocijo ante la simple «copia». Ello prueba bien su hondura de alma. Ernesto era tan discípulo como compañero: ahí está el prodigio de su adolescencia. La *Sinfonietta*, aun siendo hija de *El Retablo de Maese Pedro*, tiene ya su voz propia. Ernesto afirmaba en su música cosas que Falla, solitario siempre con su propio destino, había tenido necesidad de negar. Se ligó con la música romántica mucho más que su maestro, y pocos compositores habrá tan libres de prejuicios como él. Sin miedo ya ante lo puramente pintoresco —el Falla de *El Retablo*, ¿podía pensar en una ópera al estilo de *La muerte de Carmen*?—, sin necesidad de «aprender» las extravagancias, enamorado en el fondo de toda la música romántica, era

capaz de englobar en su obra, no sólo el presente más vivo, sino ese resto de historia insatisfecha, ceñido siempre como un fantasma sobre la música española.

Me fijo yo ahora en una obra de Ernesto, breve, limpia y perfecta: *La corza blanca*. La poesía española, tan madrugadora como Ernesto para acaparar un tesoro de gracia que parecía perdido, encuentra aquí su música. La voz fluye, mansa o apasionadamente, sobre una estructura modernísima. Nada mejor que esta canción para un modelo de «música pura», siempre que entendamos por pureza, no precisamente la huída del sentimiento, sino una transcendencia y depuración de éste hacia una lírica sin esquinas y sin confesiones. No nos figuramos al Ernesto de hace veinte años como un intelectual adherido al valor de rareza, capaz de gustar lo nuevo por su dosis específica de protesta. Ernesto ha tomado la poesía circundante, sin buscar sus vueltas de capricho o de insinceridad: la coge en ese momento de enlace con la esencia más cantarina de la historia poética española. Temas que parecen deshechos o perdidos renacen otra vez. ¿No ha estado ilusionado mucho tiempo con poner en música las *Rimas*, de Bécquer? La música de Ernesto dió sentido a la generación posterior a Falla y a Turina. Tuvo una gran ventaja sobre ella; ventaja nacida de su relación de camaradería espiritual con las exigencias de su tiempo. Falla y Turina han vivido a solas con su paisaje: de bosques el uno, de ciudad el otro, han bastado para llenar sus exigencias más hondas. Ernesto, madrileño de pura cepa, vivió plenamente esos años raros, descompuestos y desorientados. Pocos residuos puros quedan de ellos, y uno de los mejores es la música de *Sinfonietta*. Música juvenil, pero con un signo clásico de madurez. Los que sólo tomaron de ella el capricho o la moda, se hicieron viejísimos pronto. Los contemporáneos de Ernesto le mostraron muchas veces desvío o irritación, porque con un peculiar egoísmo tomaba el gusto de todo, negándose con una pirueta a cualquier enlace concreto.

Tremenda cosa es que un compositor de cuarenta años tenga ya una historia completa. Cuando en el año 1940 se estrenó en Madrid la *rapsodia portuguesa*, eran muchos—todos los recién llegados a los

conciertos— los que creían en un Ernesto maestro y cincuentón. Yo asistí a aquel concierto con una angustia indecible. Para un artista que tuvo una madrugada apoteósica, la hora del mediodía tiene que ser bastante problemática. La *rapsodia portuguesa* tuvo la gran virtud de no ser propicia al escándalo. Yo no sé qué ángel de buena picardía acompasa el tránsito de Ernesto. Antes del estreno no dudó en afirmar que se trataba de una «obra sin problemas». Sin embargo, ¿no se ventilaba con ella la suerte de su segundo estilo? Ernesto no podía ser ya el músico de *Sinfonietta*. El mismo, cuando dirige esta obra, lo hace un poco como si fuese cosa de otro. Bien es verdad, lo sé por experiencia, que quiere mucho a los que todavía se exaltan con ella. La *rapsodia portuguesa* nos dió la respuesta que podíamos pedir a su madurez: perfección de forma. Hasta ella, la obra de nuestro músico tenía la gracia y el peligro de la ruda espontaneidad. Obras que él había elaborado con verdadera ambición formal —la *sonata*, por ejemplo— se resentían de dureza constructiva, de «angustia en el cálculo». Recordemos de la *Sonatina* la distancia que media entre la *Danza de la pastora* —un solo trazo, un solo aliento y una sola gracia— y la *Danza de la gitana*, más pretenciosa y mucho menos perfecta. Pues bien; la *rapsodia portuguesa*, en contra de la misma afirmación de Ernesto, tuvo que estar llena de problemas en su composición. La palabra «rapsodia» va adherida a un significado extremadamente nacionalista y pintoresco. Es la forma romántica que más se resiste a un tratamiento estilizado. Por mucho que se haya querido explotar el *capricho* de Strawinsky como alegre caricatura de la rapsodia pianística, ésta sigue presentando unas exigencias concretas, ligadas en el sentido más pintoresco de lo popular. La simple danza, en cambio, con su esqueleto rítmico, deja mucha libertad para un tratamiento objetivo. Comparemos la diferencia que va de las danzas de Bartok o de Falla a las rapsodias de Casella y de Enesco; obras éstas malogradas desde la forma y desde el color. Ernesto se encontró, pues, con el problema de una conciliación difícil, y bajo ese signo nació la obra contemporánea de sus primeras canas. La *rapsodia portuguesa* tiene el trazo amplio —grueso incluso cuando

es necesario—, generoso y espontáneo de la obra pintoresca; pero su realización muestra un estupendo aprovechamiento de las mejores y últimas tendencias. Falla, el concierto de Ravel, choques strawinakyanos, piano «concertante»; todo eso contribuye a una continua delicia, que no atenúa ni disculpa la gran voz. El engarce de sus temas populares está hecho con mano de maestro.

Así hicimos muchos el panegírico de la *rapsodia portuguesa*. Ahora bien; ¿no se limitaba Halffter a la gran cosa que todos esperábamos? Se nos han metido tanto en el alma esas melodías de la «rapsodia», que es difícil luchar contra el propio cariño. En el viaje que hicimos por Alemania durante el verano del año 1941, Ernesto no tocaba para nosotros más que su «rapsodia», y cada jornada nos convencía de las objeciones puestas antes. Sin embargo, no era fácil evadirse de una cuestión inquietante: después de varios años de pausa, de soledad para el trabajo, ocultarse tras melodías populares puede parecer un «ensayo» y no una muestra de madurez. No olvidemos tampoco que el tipo de melodía portuguesa buscado por Ernesto, desde el «fandango» hasta el «fado» más sentimental, casa bastante bien con su peculiar modo de recibir la inspiración. Hace un año volvió Ernesto a Madrid. ¿Quién no esperaba una nueva obra? Nos dió sólo tres versiones para canto y orquesta de canciones populares portuguesas. La crítica volvió a recostarse en valores de «oficio»: no cabe mayor precisión ni mayor gracia en ese bordado orquestal sobre melodías populares. La impresión general era de desengaño, sin embargo. No había más que mirar el semblante enfurruñado de Regino Sáinz de la Maza, que lleva tres años esperando una obra de Ernesto, «su gran obra», según confesión del autor. ¿Cuándo...?

Tengo absoluta confianza en el mediodía de Ernesto Halffter. Nace de un conocimiento exactamente cordial de su personalidad. Cuando yo empezaba mi labor de crítico, cuando buscaba el grado—¡tantas veces máximo!—preciso de pedantería que disimulase mi cara de criatura, me obsesionaba esta pregunta: ¿Debe el crítico ser amigo del artista? La respuesta negativa parece que se impone al momento. «Imparcialidad» y «amistad» difícilmente casan.

Yo, la mayor parte de las veces, me fui por el camino contrario. Ahondar en las reacciones cotidianas del creador o del intérprete es ganar muchos puntos de cercanía para la comprensión. Hay cosas que el mismo artista aprende a ver si los demás se lo cuentan. Una alabanza sincera del amigo es, quizá, el más bello modo de descubrir humildemente la centella que Dios dejó en nosotros. Bien es verdad que el crítico, lleno de pasión literaria, no sabe en la mayoría de los casos si se acerca al artista para entrar más de lleno en su obra o para refocilarse con su originalísima manera de ver el mundo. De un simpático vaivén entre las dos razones nació la confianza que expreso en Ernesto.

Madrileño de pura cepa, decía antes. No nos dejemos engañar por su apellido germano, aunque los gestos, los andares, sean un poco torpones, inexpresivos para un latino. En Alemania parecía un músico germano más, uno de esos músicos del Norte—¿recuerdas, Espinós, al gran Schuricht?—que sólo pidieron prestado al sol del Sur un poco de brillo pícaro para sus ojos. Madrid llena, sin embargo, toda la vida juvenil de Ernesto.

De Madrid le viene su peculiar estilo bohemio de vida. Ernesto suda cuando tiene que escribir una carta; lástima es, porque sus memorias serían sabrosas. Sólo conociéndole puede uno explicarse, esa especie de pintoresca leyenda vertida sobre sus viajes, que tan pronto nos presenta a un Ernesto grave y estirado, asistiendo con Paul Dukas al homenaje rendido por la más circunspecta sociedad londinense, como nos lleva regocijadamente hasta Lima para verle organizando una corrida «benéfica» como remedio a sus líos con la orquesta local. He conocido a un Ernesto cercano ya a la cuarentena, y la bohemia tenía un aspecto más sereno y lujoso. Cuando vino a Madrid después de la guerra nos trajo intacto el gusto de su gracia y de su desorden. Nadie sabe como yo, qué cosa es organizar una serie de conciertos bajo la batuta de Ernesto. Sube al atril con la misma despreocupación de hace veinte años. Esto explica que no se haya asimilado el repertorio mínimo de gesto de un director profesional. Para un espectador que oiga la música conducido por el rasgo de la batuta, la primera impresión ante Halff-

ter será penosa. Sin embargo, los músicos de orquesta se sienten a gusto con él. Incapaz de un ensayo fatigoso y nimio, goza con el paso completo y de un tirón en cada obra; tiene la batuta en la mano y disfruta como un espectador. A la larga, su despreocupado entusiasmo contagia a los profesores, que, sometidos a la tortura de contar todos los compases y de aprender el guiño preciso para no equivocarse en las entradas, se sienten ganados por esa exuberancia de gozo en el Ernesto director. Amparado por esa entrega sin condiciones, es capaz Ernesto de las mayores aventuras. Recuerdo el montaje en dos días de una obra que exige semanas de preparación: *Juego de naipes*, de Strawinsky. Cercana está también la apoteosis portuguesa del año 1943. Estrenos y más estrenos, conciertos diarios, viajes, todo se acumulaba, sin perturbar la tranquilidad y la sonrisa del que, teniendo como razón el capricho, movilizaba un enorme esfuerzo de propaganda española. Cualquier director hubiera recibido en este caso miradas torvas e indirectas por parte de los profesores. Ernesto no, porque sabe encontrar siempre ese paradójico gesto, eficaz sólo para el músico madrileño: dejar sin el último ensayo la obra más importante, resolver graciosamente sus mismas equivocaciones, fiarse más del chiste que de la batuta y, sobre todo, no mostrarse nunca cansado ni aburrido.

Ernesto tiene universal fama de perezoso. En su proverbial pereza radican, quizá, muchas de las claves de su estilo. Ernesto es perezoso porque lleva la música a cuestas. No pertenece en modo alguno a ese tipo de artista lleno de inquietudes literarias o sociales. Capaz de aburrirse como un niño con el mejor libro, tiene un modo también infantil de llenar sus horas y las de sus amigos: la improvisación. Lo que leemos en las biografías de los músicos clásicos, reunidos siempre para jugar improvisando, parece haber desaparecido en la música contemporánea por el grado de complicación o de ascética expresiva, en el mejor de los casos, que exige, incompatible con esa forma perfecta de la espontaneidad que se llama improvisación. Desde Debussy, no creo que haya música europea capaz de producirse así: aparece la música contemporánea con un sedimento de lectura o de soledad preocupada. Ernesto

rehuye la soledad. Puede pasarse horas y más horas ante el piano, jugueteando siempre, vacío el pentagrama, pero con un encantador derroche de buena música entre los dedos. El músico de las cien obras proyectadas y vistas por entero en la imaginación—¿cuántas veces se ha «terminado» su ópera?—tarda años en publicar una. Su dispersión imaginativa encuentra siempre el más gracioso consuelo contra la pereza: elaborar proyecto tras proyecto. Una entrevista con Ernesto, sometida ingenuamente a sus propias palabras, dejaría una impresión de fabuloso trabajo: óperas, sinfonías, etc., serían explicadas ante el piano como si estuviesen en trance de publicación. Más: el diálogo se haría ante el piano, y Ernesto sería capaz de mostrar toda la trama de la obra. Hacerla de verdad es ya cuestión distinta.

Así entre juegos y proyectos, trabados sobre sus espléndidas calidades de improvisador, ha conseguido Ernesto un importante conocimiento de la música de los demás. Justifica con acentos dramáticos su pereza de estos últimos años: «He llegado al éxito antes de consolidar mi propio oficio.» No, no nos figuremos horas ásperas de trabajo solitario, de desmenuzamiento apasionado de las partituras. Todas las ha trazado vorazmente su piano, y con todas ha saltado de gozo. Pocos músicos habrá tan despojados de «fobias» en una época que se ha definido precisamente, desde Debussy hasta Falla, por ellas mismas. En el verano de 1941 estuvo Ernesto en los famosos festivales de Bayreuth. Todo compositor de hoy tiene ya hecha su fórmula ante la apoteosis wagneriana: los recuerdos escritos del aburrimiento y de la desesperación de Strawinsky en Bayreuth. ¿Cuál fué la actitud de Ernesto ante «Sigredo»? De alegría, de entusiasmo, de pasmo. Ve su música misma tan ligada a esos valores de «inspiración», de «intuición», típicamente románticos, que no puede sentirse extraño ante Wágner o ante Strauss. Bien metido en su tiempo y enemigo por instinto de buscarse «programas» exóticos, baraja y concilia los elementos más antagónicos. No olvidemos un dato fundamental: Ernesto no se ha hecho en París. Su evolución puede alimentarse con los elementos más dispares. Se vería en un apuro si tuviese que preferir entre «Promenades», de

Poulenc, o «Mathis der Maler», de Hindemith. En este sincretismo de gustos, bastante parecido al de Rodrigo, radica uno de los distintivos esenciales de la generación posterior a Falla, sólo comprensible teniendo en cuenta importantes negaciones. Dicen que Falla abandona una sala de conciertos cuando se interpreta la «Quinta sinfonía»; Ernesto está deseando dirigirla...