

Cristóbal Halffter en México

Por Juan Vicente MELO

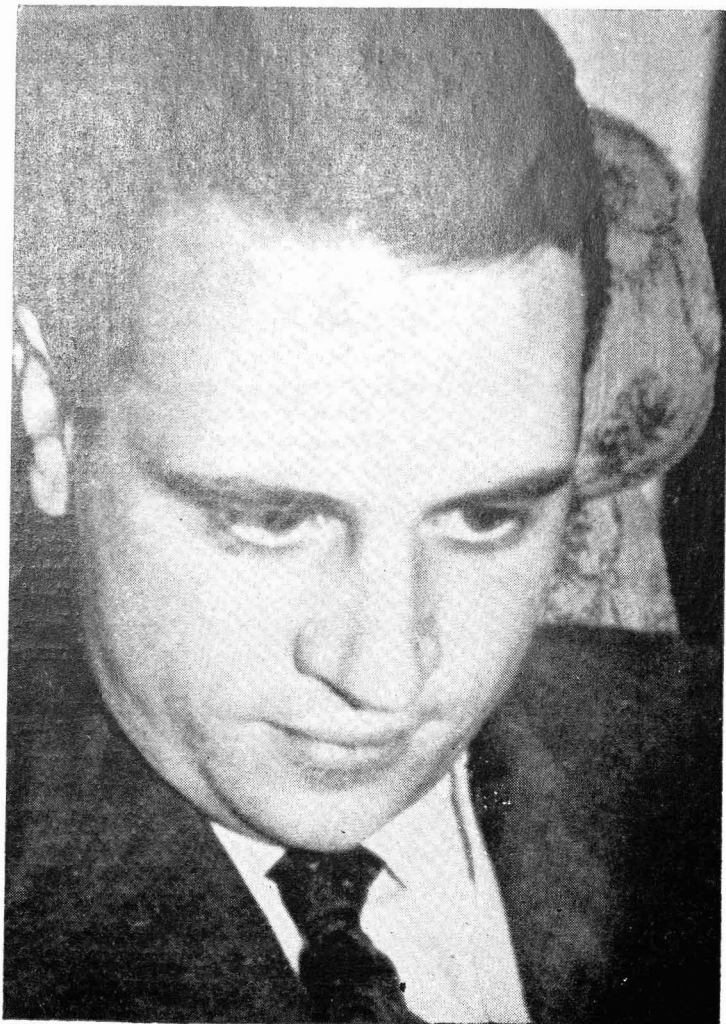
Latinizar, españolizar el serialismo. Tal parece ser —según sus propias declaraciones y el carácter de sus obras— la preocupación primera y última de Cristóbal Halffter, preocupación que obedece a un encuentro y no a una búsqueda, a una necesidad y no a una moda y que, a fin de cuentas, es similar a la de los compositores italianos reunidos en esa presunta generación que la historia tendrá que marcar como continuación de Dallapiccola. En Berio, Nono, Castiglioni o Girolamo Arrigo —como en Cristóbal Halffter— impera una luminosidad espléndida, un intenso lirismo, un continuo movimiento, el deseo de recuperar el tiempo (aunque sea matemáticamente) y una manera de hablar propia de la condición geográfica a la que pertenecen pero que ha superado —hasta el grado de ser irreconocible— el acento particular, la prosodia y la sintaxis que el continuo empleo llevó a los descendos de la tarjeta postal y la cita folklórica.

Tanto en esos compositores italianos como en Cristóbal Halffter —este último, miembro de la generación de Madrid y uno de los músicos jóvenes españoles más talentosos—, el “estilo” o la “forma” no juegan el implacable papel de verdugos sino que son verdades momentáneas que hay que elevar a noción de eternidad, de un presente que nace y muere en sí mismo, que se termina definitivamente en el instante en que se realiza. A diferencia del Boulez de las *Estructuras para dos pianos* o de la *Polifonía X*, ni uno ni otro son esclavos de determinados medios técnicos o, específicamente —puesto que es la manera en que, por ahora, mejor se expresan— de lo “aleatorio”, de una libertad estrictamente controlada. Para Cristóbal Halffter como —presumo— para Berio o Nono, toda obra obedece a una evolución lógica y al deseo de no repetir, agotar una forma cualquiera. Lo aleatorio, en Halffter, no es práctica de una moda temporal sino encuentro forzoso, un punto al que se tenía que llegar porque su personal forma de evolución tenía que conducirlo a ese lenguaje. El rigor implacable que impone el postserialismo se aúna, en Halffter, con

ciertas condiciones propias e inconfundibles que señalan su situación geográfica y las aspiraciones de Manuel de Falla, aspiraciones que se terminaron con la guerra civil española y un éxodo que dejó a los jóvenes compositores en calidad de huérfanos, herederos de una tradición que no llegó a cumplirse plenamente. Sus *Microformas para orquesta*, que escuchamos en México en 1961, revelaban ya la continua sensación de movimiento creada o sugerida a base de gran imaginación sonora, de una dinámica muy sutil de matices, de una poderosa tensión emocional sostenida en la pureza de la escritura y en el estado de gracia de los silencios. La obra se desarrollaba como si la música estuviera en otra parte, acaso en la conciencia del espectador, en ese oyente que, sin preocupaciones previas, asiste a un concierto. Se trataba de una construcción alternativa y mutua; la ardua tarea de edificar un espléndido, luminoso edificio plástico era un proceso en continua creación, susceptible de ser iniciado de otra manera y que cada vez que alcanzaba un previsible final anunciaba otro, distinto futuro gracias a la luz, a un espacio sonoro regido por la claridad y un saludable, vivificante calor.

Antes de las *Microformas para orquesta* —primer y definitivo intento por españolizar el serialismo, preocupación que es, también, la de Bernaola o Luis de Pablo—, nada se conocía de Cristóbal Halffter en México, a pesar de que era, ya, el autor de una *Antífona*, de un *Concierto para piano*, de una *Sonata para violín* solo y de otras partituras. Pero, por propias declaraciones, podemos comprender las obras que, en ocasión de su segunda estancia entre nosotros, señalan el momento presente de su tarea. Resultado del nacionalismo español, miembro de una distinguida familia de músicos, heredero por una parte de la enseñanza escolástica que clausura la música en un tiempo comprendido entre Juan Sebastián Bach y Ricardo Strauss y, por otra, del ascetismo a que llegó Manuel de Falla en su intento de reventar un folklore agotado por el andalucismo impresionista, Cristóbal Halffter (Madrid, 1930) transita por la necesidad de buscar su propio camino sin abandonar el deseo de regresar a la fuente primitiva, auténtica de su propia condición de compositor español. Podemos, pues, imaginar, que sus primeras obras obedecían a la mezcla imperante, en ese tiempo, de neoclasicismo scarlattiano y debussismo, de ruptura con el orden tonal y de tímida incursión en el atonalismo. De la *Antífona* a las *Microformas*, a los *Formantes para dos pianos*, *Espejos* y la *Sinfonía para tres grupos instrumentales*, el camino ha sido largo y difícil y ha estado presidido por una sinceridad que ya no es virtud en muchos de los jóvenes compositores, intrusos más que artistas, cultivadores y explotadores de una moda más que creadores de una obra. Lógico resultado de esa evolución es el haber llegado a la música aleatoria, a un nuevo orden —en el que la libertad del intérprete está controlada— que no está lejos de la ilusión del *Libro* de Mallarmé, ese proyecto de eternidad basado en hojas intercambiables que ofrecería, al lector, la elección de la continuidad en el tiempo. Ese punto en el que ahora se halla Halffter es al que han desembocado la mayor parte de los jóvenes compositores. Se trata, ha dicho Halffter en diálogo reciente, de una coincidencia. “Estoy seguro de que si nosotros no conociéramos los trabajos de los otros —Boulez, Stockhausen, Berio, Nono— haríamos lo mismo que ellos, hubiéramos llegado a los mismos resultados. Por lo demás, esa coincidencia otorga una gran seguridad; puede ser una afirmación de que, por el momento, no estamos equivocados.” No estar equivocado puede ser sinónimo de poseer una verdad suficiente para una sola manera de expresión que luego será sometida a un juicio que no admite absoluciones ni condenas y en el que el autor se juzga a sí mismo a fin de conocerse en su propia obra.

Cristóbal Halffter vuelve a México para asistir a la interpretación de algunas obras suyas. Unos títulos formaron parte de un programa íntegramente dedicado a su obra en la Asociación “Ponce”; la *Sinfonía para tres grupos instrumentales* resultó, con otra de Jolivet, la única partitura contemporánea dentro de un festival organizado para dar a conocer, entre nosotros, la música “viva”. Con ese motivo, Halffter nos concedió una entrevista que, espero, traduzca la actitud de un compositor preocupado por hablar un lenguaje que es el nuestro.

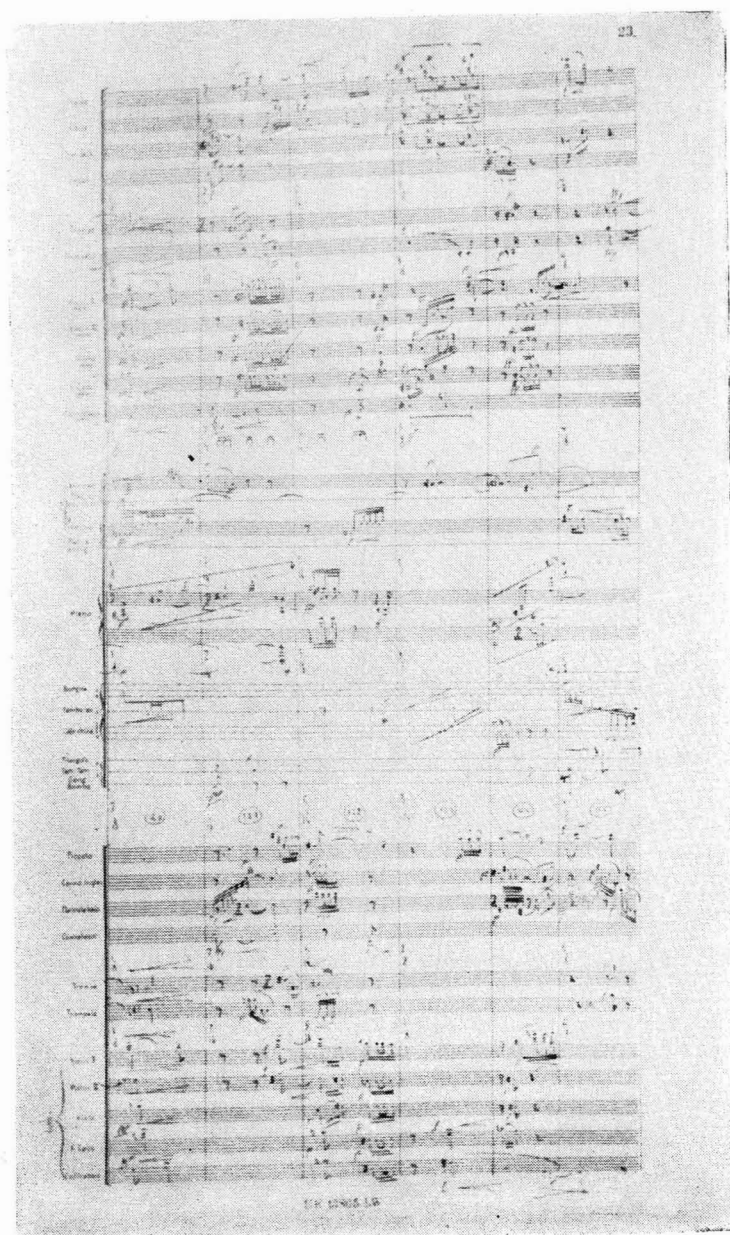


“Cristóbal Halffter, uno de los jóvenes españoles más talentosos”



—Las *Microformas para orquesta* —único punto de referencia para el público mexicano— marca, en cierto modo, una ruptura y un acceso. Una y otra actitud nos remiten a Webern, como término y como superación, como lógico desarrollo y como continuación. ¿Qué son, ahora, las obras que tuvimos oportunidad de escuchar?

—Los *Formantes móvil para dos pianos* son seis grupos de sonidos ordenados entre un preludio y un postludio (pilares fijos); se trata de una primera experiencia de música no terminada o semiabierta en la que deseo fundir al autor con el intérprete, volver, en cierto modo, a la improvisación. Si exceptuamos al preludio y el postludio, los seis formantes admiten diferentes versiones a voluntad del intérprete: al quedar la forma en manos de éste, el orden interpretativo es indistinto y las repeticiones son válidas. La *Sinfonía para tres grupos instrumentales* es un juego del valor espacial de la música, a



la vez que una continua intensificación y relajamiento de la masa sonora, juego conseguido a base de ritmos muy complejos. En los *Espejos* deseo que el tiempo sea reversible como eternidad. Así, se graba en cinta una cierta duración interpretativa que luego vuelve a ser escuchada. Pero, entre uno y otro momento, ha sucedido algo, ha pasado una serie de cosas y esa primera duración interpretativa ya no puede ser la misma de antes aunque se trate de una reproducción exacta. Mi última obra se llama *Secuencias* y en ella pretendo la libertad dentro de una forma cerrada. Es una elaboración del ruido. La obra empieza con el ruido desorganizado y a partir de él se construye un orden, un sonido, al mismo tiempo que se construye el ritmo. El primer elemento que interviene es el ruido del público, los posibles aplausos de cortesía, con que se recibe al director. Pero, mientras el público aplaude o habla, los instrumentos de percusión ya están elaborando el sonido. El silencio total corresponde al primer compás. Al final sucede lo mismo gracias a un decreciendo estático que se continúa con el silencio, que a su vez se desorganiza en el ruido de los posibles aplausos. Trabajo actualmente en una ópera. Con ella deseo organizar todos los elementos que ofrece el teatro: decorado, luces, espacio escénico, actores, público. Ese orden se construirá con bases absolutamente musicales y no estará justificado por el libreto.

—En México se han dado a conocer algunas obras de jóvenes compositores españoles, concretamente de Luis de Pablo y de Mestres Quadreny. Uno y otro forman parte de dos grupos o generaciones radicalmente diferentes. ¿Cuál es la actitud fundamental que preside la actividad del grupo de Madrid y la del grupo de Barcelona?

—La forma de vida. El grupo de Madrid (Luis de Pablo, Bernaldo, Odón Alonso, yo mismo) nos jugamos la vida en cada obra. Somos, exclusivamente, músicos. El grupo de Barcelona toma la música como otra actividad; es, en cierta medida, un grupo de *amateurs*, lo que puede no ser malo. Por otra parte, muchas de sus obras tienen interés.

—Me ha sorprendido la actividad musical en España. Se impone un lenguaje nuevo, se ha clausurado "lo castizo". A los 34 años se puede ser (como es el caso de Cristóbal Halffter) director del Conservatorio. Odón Alonso está al frente del más importante conjunto sinfónico. La situación me sorprende más si la refiero a la que impera en México y, más aún, si se recuerdan las circunstancias históricas por las que atravesó España. ¿Cómo ha sido posible el nacimiento de esta generación sin padres y de qué manera el público responde a sus trabajos?

—Lógicamente el público recibe nuestras obras con rechazo pero, sin querer, las va aceptando poco a poco. Por cierta política musical, fuimos nosotros, los jóvenes, los que tuvimos que romper el fuego, porque, antes, el público desconocía a Webern. Después de escucharnos, han tenido ocasión de conocer la obra de este autor y, así, de comprender mejor las nuestras. El movimiento musical español es importante: el grupo de Madrid figura en los festivales internacionales y es reconfortante comprobar que estamos hablando el mismo lenguaje que el resto del mundo. El nacimiento de esta joven música ha sido posible por una necesidad común. Pesaban sobre nosotros malestares históricos y una vida musical esclerosada. Supimos de la existencia de Webern leyendo partituras. Pero, creo, si no las hubiéramos leído también haríamos el tipo de música que, por ahora, practicamos.

—El porqué se llegó a la música aleatoria nos lleva a otra, última pregunta: ¿En qué situación se encuentra este "estilo"?

—En crisis. Haydn inventó una forma que le sirvió para innumerables sinfonías. A mí, una forma sólo me sirve para una obra. Por otra parte, la música aleatoria favorece la intrusión de los charlatanes. Pero esos intrusos abren muchas puertas que uno no volverá a cruzar. El caso de John Cage es ejemplar: está ahí, con su piano preparado. Nadie hará lo que él. El fabuloso estudio de música electrónica de Munich está destinado a anuncios comerciales. Buscaremos —o encontraremos— otra posibilidad en la música electrónica y no ésa. Llegué a la música aleatoria porque, simplemente, estaba ahí. Es una respuesta de montañero. Yo lo soy. Se sube a una montaña porque la montaña está frente a nosotros. Es todo. Por lo demás, como soy un compositor profundamente religioso creo en lo sagrado. Escribo música para encontrarme y para encontrar la última verdad. A través de mi obra trato de explicarme y de hallar un sentido a la realidad. Escribir es un combate en el que me juego la vida.