



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

**Análisis de la *Rapsodia portuguesa*
(1937-1940) de Ernesto Halffter:
historia, folklore y vanguardia**

JAVIER GARCÍA RUIZ

Tutores:

Carlos José Villar-Taboada

Valentín Benavides García

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

CURSO ACADÉMICO 2021/2022

**Análisis de la *Rapsodia portuguesa*
(1937-1940) de Ernesto Halffter:
historia, folklore y vanguardia**



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Música Hispana

**Análisis de la *Rapsodia portuguesa*
(1937-1940) de Ernesto Halffter:
historia, folklore y vanguardia**

JAVIER GARCÍA RUIZ

Tutores:

Carlos José Villar-Taboada

Valentín Benavides García

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal

CURSO ACADÉMICO 2021/2022

RESUMEN

Ernesto Halffter (1905-1989) es un referente de la música española del siglo XX, un autor fundamental en la renovación musical previa a la Guerra Civil Española. El compositor parte de una posición privilegiada con respecto a la mayoría de sus compositores coetáneos al contar con biografías, catálogo, discografía, y estar consolidado en las salas de concierto y en los planes de estudio, pero hay escasos análisis de sus obras. El presente trabajo consiste en un análisis de su *Rapsodia portuguesa para piano y orquesta* (1937-1940). Parte de la hipótesis de que la obra representa los usos compositivos de Ernesto Halffter que reúnen pasado, vanguardia y folklore. Se realiza una biografía intelectual del compositor, se definen sus modelos técnico-estéticos y se analiza musicalmente la obra siguiendo el Paradigma de la logoestructura de Carlos Villar-Taboada con el anclaje en las teorías de Bourdieu y Barthes, y en la teoría de tópicos.

Palabras clave: análisis, logoestructura, semioestructura, morfoestructura, tópico

A mi familia

Índice

Resumen	vii
Lista de tablas.....	xii
Lista de ejemplos musicales.....	xiii
Agradecimientos.....	xix
Abreviaturas	xxi
Introducción	xxv
Justificación.....	xxv
Estado de la cuestión	xxv
Hipótesis y objetivos	xxxí
Marco teórico	xxxí
Metodología y fuentes	xxxiv
Estructura del trabajo	xxxv
1. Biografía crítica.....	3
1.1. Contexto histórico, político y social de Ernesto Halffter	3
1.2. Contexto estético y musical de Ernesto Halffter	5
1.3. Biografía crítica de Ernesto Halffter	10
2. Modelos técnicos y estéticos	21
2.1. Referentes artísticos de Ernesto Halffter.....	21
2.2. El lenguaje musical de Ernesto Halffter.....	30
3. Análisis musical de <i>Rapsodia portuguesa</i>	35
3.1. Forma	38
3.2. Melodía.....	59
3.3. Ritmo.....	69
3.4. Armonía.....	71
3.5. Escritura orquestal.....	76
3.6. Semiótica.....	83
Conclusiones	89
Bibliografía.....	97
Fuentes	103

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Esquema general de la obra.....	39
Tabla 2. Organización formal de la Sección I.....	41
Tabla 3. Organización formal de la Sección II.....	43
Tabla 4. Organización formal de la Sección III	47
Tabla 5. Organización formal de la Sección IV	48
Tabla 6. Organización formal de la Sección V	50
Tabla 7. Organización formal de la Sección VI	57

LISTA DE EJEMPLOS

Ejemplo 1. M. Ravel: <i>Rapsodia española</i> (inicio). Versión para piano a cuatro manos.....	35
Ejemplo 2. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 1-2); versión para dos pianos	41
Ejemplo 3. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 7); versión para dos pianos	41
Ejemplo 4. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 8-10); versión para dos pianos	41
Ejemplo 5. <i>Rapsodia portuguesa</i> (inicio c. 13); versión para dos pianos	42
Ejemplo 6. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 14); versión para dos pianos	42
Ejemplo 7. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 21-22); versión para dos pianos	42
Ejemplo 8. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 25-32); versión para dos pianos	43
Ejemplo 9. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 64-73); versión para dos pianos	43
Ejemplo 10. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 81-89); versión para dos pianos	44
Ejemplo 11. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 92-99); versión para dos pianos	44
Ejemplo 12. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 107-112); versión para dos pianos	44
Ejemplo 13. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 133-138); versión para dos pianos	44
Ejemplo 14. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 144-147); versión para dos pianos	45
Ejemplo 15. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 151-154); versión para dos pianos	45
Ejemplo 16. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 155-162); versión para dos pianos	45
Ejemplo 17. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 177-173); versión para dos pianos	45
Ejemplo 18. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 194-197); versión para dos pianos	46
Ejemplo 19. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 198-200); versión para dos pianos	46
Ejemplo 20. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 202-203); versión para dos pianos	47
Ejemplo 21. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 214-215); versión para dos pianos	47
Ejemplo 22. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 217-223); versión para dos pianos	47
Ejemplo 23. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 230-247); versión para dos pianos	48
Ejemplo 24. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 261-263); versión para dos pianos	48
Ejemplo 25. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 270-283); versión para dos pianos	50
Ejemplo 26. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 284-298); versión para dos pianos	50
Ejemplo 27. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 313-333); versión para dos pianos	51
Ejemplo 28. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 345-355); versión para dos pianos	51
Ejemplo 29. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 356-363); versión para dos pianos	51
Ejemplo 30. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 371-378); versión para dos pianos	52
Ejemplo 31. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 386-400); versión para dos pianos	52
Ejemplo 32. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 401-406); versión para dos pianos	53

Ejemplo 33. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 407-412); versión para dos pianos	53
Ejemplo 34. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 421-422); versión para dos pianos	53
Ejemplo 35. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 425-433); versión para dos pianos	53
Ejemplo 36. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 448-449); versión para dos pianos	53
Ejemplo 37. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 467-470); versión para dos pianos	54
Ejemplo 38. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 476-477); versión para dos pianos	54
Ejemplo 39. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 491-519); versión para dos pianos	55
Ejemplo 40. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 519-522); versión para dos pianos	57
Ejemplo 41. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 523-530); versión para dos pianos	57
Ejemplo 42. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 529-534); versión para dos pianos	57
Ejemplo 43. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 537-543); versión para dos pianos	57
Ejemplo 44. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 544-546); versión para dos pianos	58
Ejemplo 45. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 559-562); versión para dos pianos	58
Ejemplo 46. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 563-572); versión para dos pianos	58
Ejemplo 47. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 580-583); versión para dos pianos	59
Ejemplo 48. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 631-637); versión para dos pianos	59
Ejemplo 49: Segmento A ₁ del Tema A	60
Ejemplo 50: Segmento A ₂ del Tema A	60
Ejemplo 51: Segmento A ₃ del Tema A	60
Ejemplo 52: Tema B	60
Ejemplo 53: Segmento C ₂ del Tema C	61
Ejemplo 54: Segmento C ₂ del Tema C	61
Ejemplo 55: Segmento D ₁ del Tema D	61
Ejemplo 56: Segmento D ₂ del Tema D	62
Ejemplo 57: Canción de cuna para mecer a Manolito	62
Ejemplo 58: Tema de la caballería española	62
Ejemplo 59: Segmentos E ₁ , E ₂ y E ₃ del Tema E	63
Ejemplo 60: Tema F	64
Ejemplo 61: Tema G	64
Ejemplo 62: Tema H	64
Ejemplo 63: Segmento I ₁ del Tema I	64
Ejemplo 64: Segmento I ₂ del Tema I	65
Ejemplo 65: <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 1-8); versión para dos pianos	65
Ejemplo 66: <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 14-15); versión para dos pianos	66
Ejemplo 67: <i>Rapsodia portuguesa</i> (final de c. 17); versión para dos pianos	67

Ejemplo 68. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 19); versión para dos pianos	67
Ejemplo 69. J. S. Bach: <i>Tocata en do menor</i> BWV 911 (arranque de la fuga)	68
Ejemplo 70. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 248-255); versión para dos pianos	68
Ejemplo 71. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 269); versión para dos pianos	69
Ejemplo 72. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 13); versión para dos pianos	72
Ejemplo 73. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 18); versión para dos pianos	73
Ejemplo 74. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 25-44); versión para dos pianos	73
Ejemplo 75. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 45-50); versión para dos pianos	73
Ejemplo 76. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 206-210); versión para dos pianos	74
Ejemplo 77. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 260); versión para dos pianos	75

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer brevemente a aquellas personas que han hecho posible este trabajo: al profesorado del Máster en Música Hispana de la Universidad de Valladolid, a mis compañeros y compañeras del mismo, y de manera especial, al coordinador del máster, Iván Iglesias por su mediación y actuación en alguna situación difícil, y, por supuesto, a mis tutores de TFM Carlos Villar-Taboada y Valentín Benavides por su infinita paciencia, sus sabios y profesionales consejos y correcciones, su ánimo y apoyo constantes, y su amistad.

ABREVIATURAS

AA.VV.	Varios autores
b	bemol
c.	compás
ca.	circa
cc.	compases
<i>cfr.</i>	compárese con
<i>cit.</i>	citado
col.	colección
comp.	compilador
coord.	coordinador
dir.	director
Ed.	editorial
ed.	editor/edición
<i>et al.</i>	y otros autores
<i>ibid.</i>	en la misma obra acabada de citar
<i>infra</i>	abajo, más adelante
ms.	manuscrito
n.	número
op.	opus
op.cit.	opus citatum (obra citada anteriormente)
p.	página
pp.	páginas
recop.	recopilador
s.	siglo

s.a.	sin año
s.e.	sin editor
s.l.	sin lugar
s.n.	sin nombre
sec.	sección
<i>sic.</i>	para indicar errores en el documento original
vid.	véase
vid. supra.	véase arriba (o antes)
vol.	volumen

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por título *Análisis de la Rapsodia portuguesa (1937-1940): historia, folklore y vanguardia*. Mediante el análisis de la partitura y el estudio de su contexto se pretende definir el pensamiento compositivo de Ernesto Halffter (1905-1989) expresado en esta obra. El compositor es uno de los referentes de la música española del siglo XX.

Justificación

Ernesto Halffter parte de una posición privilegiada con respecto a otros compositores coetáneos al contar con biografías, catálogo, discografía, y estar consolidado en las salas de concierto y en los planes de estudio, pero falta un análisis de su obra. La *Rapsodia portuguesa* fue analizada en mi Trabajo Fin de Título (TFT) de la especialidad de Musicología que cursé en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante y que fue dirigido por Manuel Añón. El acercamiento a la obra que supone este Trabajo Fin de Máster (TFM) difiere de aquel en el sentido de que se trata de aplicar el paradigma de la logoestructura de Carlos Villar-Taboada, quien junto a Valentín Benavides co-tutoriza este trabajo, así como la Teoría de tópicos. También se pretende aquí realizar una biografía intelectual del compositor con un anclaje en la Teoría de campos de Bourdieu, y abordar un análisis de la escritura orquestal de la obra, que en aquel primer trabajo no pudo realizarse.

Lo primero que llamó mi atención de la obra fue su parentesco con *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, con sus elementos impresionistas, españolistas y románticos, pero a través de una voz que no era la del compositor gaditano. También me llamó la atención su brillante orquestación y su pianismo efectista y virtuosístico, pero también cómodo, sin la aparente complejidad técnica extrema de ciertas obras de Albéniz o del propio Falla. Su carácter rapsódico, con la yuxtaposición de secciones más o menos contrastantes, también me resultó atrayente. La propuesta metodológica de mis tutores me pareció muy oportuna y motivante.

Estado de la cuestión

La figura de Ernesto Halffter está muy presente en la escena musical tanto española como europea. Desde el punto de vista de la musicología, la investigación está muy avanzada en los procesos de catalogación e inventario de su obra. La donación de su hijo Manuel en 2018 a la Fundación Juan March del legado de su padre (con su producción musical completa, correspondencia, fotografías, recortes de prensa, programas de conciertos y otros documentos

de interés) va a posibilitar el estudio de borradores de obras inconclusas, de su música cinematográfica, de su extensa correspondencia, así como cotejar diferentes versiones de algunas de sus obras.

En la exposición del estado de la cuestión que sigue a continuación se atiende al ámbito y a la cronología. El ámbito va de lo más general a lo más específico, mientras que la cronología va de lo más antiguo a lo más reciente, con el fin de poder apreciar la evolución temporal de los planteamientos que se han ido empleando en el estudio de Ernesto Halffter para mostrar posteriormente cuál es la aportación de este trabajo.

Como obras de referencia general, necesarias para centrar el contexto histórico y cultural de la época de Ernesto Halffter, destaca en primer lugar *Historia de la música española contemporánea*¹ de Federico Sopena escrita en 1958, que le dedica, además un capítulo al compositor. Obras como *La música española después de Manuel de Falla*² de Manuel Valls Gorina de 1962 y *La música y los músicos españoles en el siglo XX*³ de Fernández-Cid de 1963, inciden en la filiación falliana del compositor madrileño. Cabe también señalar la breve reseña sobre Ernesto Halffter ofrecida en la aproximación histórica a la música española de Christiane Le Bordays⁴ de 1978, que también ofrece una interesante aproximación a la historia de la música española. Obra de referencia es también el libro de Tomás Marco *Historia de la música española. Siglo XX*⁵ de 1983, que señala al compositor como uno de los más relevantes de su generación.

También cabe señalar los artículos *Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX*⁶ de Beatriz Martínez del Fresno de 1993, y *El auge de la música en Sevilla durante los años veinte*⁷ de Gemma Pérez de 1997. Del año 2005 son los trabajos *Clasicismo, Nuevo Clasicismo y Neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de Neoclasicismo Musical en España*⁸ de Ruth Piquer, y *Joaquín Rodrigo y la música española*

¹ Federico Sopena, *Historia de la música española contemporánea* (Madrid: Rialp, 1976).

² Manuel Valls Gorina, *La música española después de Manuel de Falla* (Madrid: Revista de Occidente, 1962).

³ Antonio Fernández-Cid, *La música y los músicos españoles en el siglo xx* (Madrid: cultura hispánica, 1963).

⁴ Christiane le Bordays, *La música española* (Madrid: Edaf, 1978).

⁵ Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX*, vol. 6, *Historia de la música española* (Madrid: Alianza Música, 1983).

⁶ Beatriz Martínez Del Fresno, «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo xx», *Revista de Musicología* 16, n.º 1 (1993): 640-57, <https://doi.org/10.2307/20795923>.

⁷ Gemma Pérez Zaldondo, «El auge de la música en Sevilla durante los años veinte», *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (1997): 655-68, <https://doi.org/10.2307/20797445>.

⁸ Ruth Piquer Sanclemente, «Clasicismo, nuevo clasicismo y neoclasicismo. Aproximación al concepto estético de neoclasicismo musical en España», *Revista de Musicología* 28, n.º 2 (2005): 977-97, <https://doi.org/10.2307/20798114>.

de los años 40⁹ de Javier Suárez-Pajares. De 2008 datan *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*¹⁰, también de Javier Suárez-Pajares, y *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)* de María Palacios¹¹, y del año siguiente son *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*¹² de María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, y *(De)construyendo la música nueva en Madrid en las décadas en 1920 y 1930*¹³ de María Palacios. Otros trabajos son *La crítica musical de César M. Arconada. Paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte*¹⁴ de María Nagore de 2010, y la tesis de 2011 de la ya citada Ruth Piquer, *El Concepto Estético De Clasicismo Moderno En La Música Española (1915-1939)*¹⁵. El libro de Alberto González Lapuente *La música en España en el siglo XX*¹⁶ es de 2012, y *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares* coordinado por María Nagore y Víctor Sánchez¹⁷ es de 2014.

Mención aparte merece la figura de Manuel de Falla, que fue el músico español más importante de la primera mitad del siglo XX. Todos los músicos de la Generación del 27 siguieron de alguna manera su senda, pero fue Ernesto Halffter quien mantuvo una relación más estrecha con él tanto a nivel humano como musical. Esta relación está documentada en *Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter*¹⁸ de Consuelo Carredano, un trabajo de 1970. Por otro lado, es necesario conocer el lenguaje musical de Falla para comprender el de Ernesto Halffter, y para ello, en *Forma y estructura en*

⁹ Javier Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años 40*, Música y pensamiento 4 (Glares Gestión Cultural, S.L.U., 2005).

¹⁰ Javier Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta*, Música y pensamiento (Glares Gestión Cultural, S.L.U., 2008).

¹¹ María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008).

¹² M. Nagore, E. Torres, y L. Sánchez, eds., *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939* (Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009).

¹³ María Palacios, «(De)Construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930», *Revista de Musicología* 32, n.º 1 (2009): 501-12, <https://doi.org/10.2307/20797991>.

¹⁴ M. Nagore Ferrer y R. Piquer Sanclemente, «La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte», *Revista de Musicología* 33, n.º 1/2 (2010): 139-58, <https://doi.org/10.2307/41959309>.

¹⁵ Ruth Piquer Sanclemente, «El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)» (Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011), <https://eprints.ucm.es/13304/>.

¹⁶ Alberto González Lapuente, ed., *La música en España en el siglo XX*, vol. 7, Historia de la música en España e Hispanoamérica (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012).

¹⁷ M. Nagore y V. Sánchez, *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, 1ª, Estudios 19 (Música Hispana. Textos, 2014).

¹⁸ Consuelo Carredano, «Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11, n.º 0 (2002), <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61190>.

*la música del siglo XX. Una aproximación analítica*¹⁹ de José María García Laborda de 1995 se muestra el sistema armónico de superposición de quintas del compositor gaditano. El vínculo entre ambos compositores en relación a la Orquesta Bética de Cámara fundada por Falla y dirigida por Halffter, también es tratada en *Manuel de Falla, Ernesto Halffter y la Orquesta Bética de Cámara*²⁰ de Eduardo González-Barba del año 2011. El citado sistema armónico de superposición de quintas también es expuesto en *Propuesta metodológica para el análisis de la intertextualidad musical: el caso de los homenajes a Manuel de Falla*²¹, tesis de Víctor Navarro del año 2017.

Sobre el Grupo de los Ocho en el que se enmarca Ernesto Halffter, destaca el artículo de 2008 de María Palacios *Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del Grupo de los ocho en la década de 1920*²², donde la autora parte del análisis de partituras de este grupo de compositores para definir sus ideas estéticas y algunos de sus procedimientos técnicos tales como el predominio del melodismo diatónico de corte clásico con disonancias directas. Por su parte, Aurelio Viribay publicó en 2011 la tesis *La canción de concierto en el grupo de los ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico*²³. En estos estudios citados hay constantes referencias a los retornos a la música del siglo XVIII y al clavecinismo que en este período músicos y críticos en España y fuera de ella perseguían. En este sentido, Ruth Piquer escribe en 2018 el artículo *Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla*²⁴ en el que trata la influencia de compositores como Domenico Scarlatti y Antonio Soler en el ámbito musical de las primeras décadas del siglo XX gracias a la influyente labor de divulgación de Joaquín Nin y Wanda Landowska sobre Manuel de Falla, la crítica musical y el resto de compositores de aquellos años.

En cuanto a la figura de Ernesto Halffter, un contemporáneo del compositor, Federico Sopena, repasa la vida de éste a través de crónicas y críticas de su época, y analiza el conjunto de su obra, sus peculiaridades como discípulo de Falla y la evolución de su carrera en el artículo

¹⁹ José María García Laborda, *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica* (Madrid: Alpuerto, 1995).

²⁰ Eduardo González-Barba, «Manuel de Falla, Ernesto Halffter y la Orquesta Bética de Cámara» (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011).

²¹ Víctor Navarro Macià, «Propuesta metodológica para el análisis de la intertextualidad musical. El caso de los homenajes a Manuel de Falla» (Universitat Politècnica de València, 2017).

²² María Palacios, «Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de 1920», *Revista de Musicología* 31, n.º 2 (2008): 499-522, <https://doi.org/10.2307/20797933>.

²³ Aurelio Viribay Salazar, «La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico» (Rey Juan Carlos, 2011), <http://hdl.handle.net/10115/11387>.

²⁴ Ruth Piquer Sanclemente, «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 27 (2018), <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58870>.

Ernesto Halffter publicado en la Revista Nacional de Educación en 1945²⁵. Por otro lado, una pequeña entrada en la *Enciclopedia de la música* de Casper Höweler²⁶, de 1978, hace referencia a la *Rapsodia portuguesa* indicando su conservadurismo con respecto a Falla y a otras obras del compositor. El extenso trabajo de 1994 *Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46*²⁷ de Yolanda Acker, es un pormenorizado estudio de los inicios artísticos del compositor a partir de fuentes de primera mano como su correspondencia con Falla y con Adolfo Salazar; la autora también se refiere a Scarlatti como referente de Halffter. Este trabajo dio pie tres años después a la publicación de la monografía *Ernesto Halffter, 1905-1989: músico en dos tiempos*²⁸, que cuenta con una extensa biografía, discografía, bibliografía, y supone el primer intento sistemático de resumir su obra en forma de catálogo cronológico y una actualización de los estudios existentes sobre su obra, que al datar de 1997 requeriría una actualización. Incluye testimonios de musicólogos y amigos del compositor tales como el pianista Guillermo González, el crítico Arturo Reverter y el musicólogo Andrés Ruiz Tarazona, así como el ensayo biográfico de Yolanda Acker. La entrada más extensa en un diccionario, en tanto que aporta un mayor número de datos biográficos, aparece el año 2000 en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*²⁹, y las dos grandes obras de referencia de la musicología académica, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*³⁰ y la enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*³¹, también presentan entradas dedicadas del compositor, los años 2001 y 2002 respectivamente. En 2003 destaca el artículo *Wonderful Spanish piano works by composer Ernesto Halffter*³² de Adam Kent sobre la música pianística de Ernesto Halffter. Del año 2005, vigésimo aniversario de la muerte del compositor, datan *Ernesto Halffter en la encrucijada*³³, estudio de Enrique Martínez que supone un breve recorrido general

²⁵ Federico Sopena Ibáñez, «Ernesto Halffter», *Revista nacional de educación*. Madrid, 1945, n. 52; p. 21-30, 1945, <http://hdl.handle.net/11162/69642>.

²⁶ Casper Höweler, «Halffter, Ernesto», en *Enciclopedia de la música*, trad. Federico Sopena y César Aymat (Barcelona: Noguer, 1978).

²⁷ Yolanda Acker, «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46», *Revista de Musicología* 17 (1 de enero de 1994), <https://doi.org/10.2307/20796984>.

²⁸ Yolanda Acker et al., *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*, ed. Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997).

²⁹ Emilio Casares Rodicio, «Halffter Escriche, Ernesto», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores, 2000).

³⁰ Antonio Iglesias y Juan A. Orrego-Salas, «Halffter Escriche, Ernesto», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie y John Tyrell (Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001).

³¹ Christiane Heine, «“Halffter.” Ernesto (Alberto) Halffter Escriche, Biographie», en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online)*, ed. Laurenz Lütteken (Bärenreiter, Metzler, RILM, 2002), <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/375179>.

³² Adam Kent, «Wonderful Spanish piano works by composer Ernesto Halffter», *Clavier* 42 (2003): 24-35.

³³ Enrique Martínez Miura, «Ernesto Halffter en la encrucijada», *Cuadernos hispanoamericanos* (2005): 117-22.

por la obra del madrileño, la tesis *El Neoclasicismo musical en España en torno a 1918-1936*³⁴ de Alberto J. Álvarez, donde además de tratarse aspectos generales hay un profuso análisis de la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter, composición que también es tratada en *La Sinfonietta de Ernesto Halffter y las formas preclásicas*³⁵ por Alberto Álvarez. También hay que destacar la entrada sobre el compositor en el *Diccionario Enciclopédico (Oxford) de la Música*³⁶ del año 2008. Destacan también *Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter* de Ruth Piquer³⁷ y *Ernesto Halffter en su etapa de formación. Amistad y creación compartida con Lorca, Alberti y Dalí*³⁸ de Leticia Sánchez de Andrés, la autora se acerca a la influencia de la Residencia de Estudiantes durante la etapa de formación de Ernesto Halffter, donde se relaciona con importantes personalidades artísticas.

En los trabajos citados sobre la biografía de Ernesto Halffter se incide en la relación del compositor con Portugal. Ya que más adelante se analizará su *Rapsodia portuguesa*, se realiza un acercamiento, en 2009, a las relaciones musicales con el país vecino a través de *Relaciones de la música española con Portugal y América*³⁹ de Carlos Villanueva. En 2017, en *Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española*⁴⁰, Olimpia García muestra la adhesión de Ernesto Halffter al golpe militar franquista y su colaboración con él y con la dictadura portuguesa. Cabe destacar también *Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa*⁴¹ que Jesús M^a Gómez escribió en 2019.

Ernesto Halffter también realizó algunos escritos relacionados con su principal maestro, como la entrevista de 1961 *La Atlántida es la obra más universal de todas las páginas que ha*

³⁴ Alberto Jesús Álvarez Calero, «El neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936» (Universidad de Sevilla, 2004), <http://hdl.handle.net/11441/24246>.

³⁵ Alberto Álvarez, «La Sinfonietta de Ernesto Halffter y las formas preclásicas», *Anuario Musical*, 2005, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2005.60.55>.

³⁶ Christopher Webber, «Halffter, Ernesto», en *Diccionario enciclopédico de la música (Oxford)*, ed. Alison Lathan (México: Fondo de cultura económica, 2008).

³⁷ Ruth Piquer Sanclemente, «Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11 (2002): 51-82, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61191>.

³⁸ Leticia Sánchez de Andrés, «Ernesto Halffter en su etapa de formación. Amistad y creación compartida con Lorca, Alberti y Dalí», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11 (2002): 83-109, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61192>.

³⁹ Carlos Villanueva, «Relaciones de la música española con Portugal y América», *Revista de Musicología* 32, n.º 1 (2009): 123-43, <https://doi.org/10.2307/20797968>.

⁴⁰ Olimpia García López, «Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 29, n.º 0 (2017): 111-135, <https://doi.org/10.5209/CMIB.56549>.

⁴¹ Jesús María Gómez Rodríguez, «Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa», *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES* 16 (septiembre de 2019): 11-30, <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>.

*escrito mi maestro*⁴², u otros escritos como los discursos *El magisterio permanente de Manuel de Falla (discurso 12 junio 1973 en Real Academia de San Fernando)*⁴³, de 1973, y *Falla en su centenario: homenaje en el centenario de su nacimiento*⁴⁴ de 1977. También se han revisado entrevistas al compositor en medios especializados como la que se le realizó en la revista *Ritmo* el año 1986⁴⁵.

Hipótesis y objetivos

La hipótesis de este trabajo es que la *Rapsodia portuguesa* representa los usos compositivos de Ernesto Halffter que reúnen pasado, vanguardia y folklore. Los objetivos del trabajo presentan los siguientes enunciados sintéticos:

- 1º) Realizar una biografía intelectual crítica de Ernesto Halffter
- 2º) Definir los modelos técnicos y estéticos del compositor
- 3º) Analizar musicalmente *Rapsodia portuguesa*

Marco teórico

En este trabajo se sigue el Paradigma de la logoestructura de Carlos Villar-Taboada, una propuesta teórica y analítica que supone una actualización de la tripartición de Nattiez, y se basa en la reciprocidad dinámica entre creación y percepción y en la doble dimensión de la música (objetual y experiencial) para establecer la triple relación estructural de la música con lo sociocultural (semioestructura), con la propia música (morfoestructura) y con el individuo (logoestructura). Para el estudio de la semioestructura, que es la relación de la música con la sociedad y la cultura a lo largo del tiempo, se realiza una construcción historiográfica de la figura de Ernesto Halffter basada en sus referentes creativos (estéticos y técnicos) tanto reconocidos y explicitados por él mismo, como aquellos que están vigentes en su contexto. Estos referentes pueden ser musicales y extramusicales. De los primeros se estudian tanto los géneros y modelos de articulación (formas, estructuras, procesos compositivos) como una

⁴² Ernesto Halffter, «La Atlántida es la obra más universal de todas las páginas que ha escrito mi maestro», *Ritmo: revista musical ilustrada*, enero de 1961, <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000197363>.

⁴³ Ernesto Halffter, *El magisterio permanente de Manuel de Falla (discurso 12 junio 1973 en Real Academia de San Fernando)* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973).

⁴⁴ Ernesto Halffter: *Falla en su centenario: homenaje en el centenario de su nacimiento*, Madrid, Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO, 1977.

⁴⁵ Ernesto Halffter, «Ernesto Halffter (entrevista)», *Ritmo: revista musical ilustrada*, 1986, <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000197673>.

visión del contexto, mientras que de los segundos se estudian aspectos ideológicos y artísticos. Por último, el estudio semioestructural también se ocupa de la recepción de la crítica⁴⁶.

Como afirman Giannattasio y Rey, la biografía ayuda a la reconstrucción y al análisis de un determinado contexto histórico y social a través de trayectorias individuales condicionadas por su tiempo y por sus condiciones personales (género, raza, religión, clase o ideología)⁴⁷. Se trata de realizar una especie de biografía intelectual poniendo el acento en las personas, instituciones, etc., que han marcado al biografado. La biografía es crítica porque se pregunta el cómo, el dónde y el porqué, y se pregunta acerca de los referentes técnicos y artísticos del compositor, en tanto que se cuestiona en qué consiste su incidencia, y pretende ser más parcial que exhaustiva, lejos de las monolíticas y homogéneas reconstrucciones lineales y totalizadoras propias de las biografías noveladas (que priorizan la eficacia narrativa sobre la veracidad) y las biografías eruditas (que priorizan la veracidad documental sobre la eficacia narrativa). La biografía incide en el concepto de biografema de Barthes. Los biografemas son narraciones biográficas fragmentarias centradas en aspectos concretos, con lo que se prioriza la parte sobre el todo⁴⁸. En la realización de la biografía intelectual voy a atender al concepto de red como conjunto de relaciones interdependientes entre diversas instancias) con personalidades culturales e instituciones, de manera que la biografía es crítica porque se pregunta el cómo, el dónde y el porqué, y también acerca de los referentes técnicos y artísticos del compositor en la medida en que se cuestiona la naturaleza de su incidencia, y también es crítica porque contrasta con la documentación disponible: la biografía es crítica porque es contrastada.

Además, el intelectual es uno de los campos definidos por Bourdieu, cuya teoría es también una referencia para esta investigación. Recuerda Gilberto Giménez cómo los tres conceptos fundamentales en el pensamiento de Bourdieu son campo, *habitus* y capital, y cómo la sociedad se subdivide en campos (sistemas de posiciones sociales jerarquizadas) relativamente autónomos aunque articulados entre sí, tales como el económico, el político, el religioso, el intelectual, el literario, el artístico, etc., cada uno de los cuales posee su propia lógica interna según la cual los agentes compiten entre sí en función de sus propias capacidades y recursos. El *habitus* es un sistema de disposiciones que condicionan las percepciones,

⁴⁶ Carlos Villar-Taboada, «Del significado a la identidad: Estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina», ed. Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente, *Sociedad Española de Musicología*, 2018.

⁴⁷ Valerio Giannattasio y Tristán Rey, «A Perspectiva Biografica Hoxe: Teoría, Debates, práctica», *Sémata: Ciências Sociais E Humanidades* 32 (s. f.): 9-17.

⁴⁸ Sergio Meijide Casas, «La recuperación de los biografemas en el campo de los estudios biográficos: Barthes, Dosse y el devenir de un método inconcluso», *Sémata: Ciências Sociais E Humanidades* 32 (s. f.): 19-34.

pensamientos, sentimientos y acciones de los agentes sociales en un determinado campo. En cada campo se movilizan una serie de recursos que se distribuyen desigualmente en función de la jerarquía y poder de actuación e influencia dentro del mismo; estos recursos reciben el nombre de capital que puede ser cultural, social, económico o simbólico⁴⁹. Se trata de insertar a Ernesto Halffter en el complejo campo intelectual de su tiempo para comprender su obra a través de las características estructurales de ese campo que sirve, a su vez, de mediador entre el compositor y la sociedad.

Por otro lado, y siguiendo con el paradigma de la logoestructura, para el estudio de la morfoestructura (relación de la música consigo misma) se realiza una definición paramétrica (altura, duración, timbre, dinámica, etc.) dirigida a distinguir rasgos tanto comunes (estilo) como distintivos (eventos articuladores y expresivos), a identificar elementos recurrentes (motivos, temas, etc.), y a interpretar la funcionalidad de aquellos elementos recurrentes que puedan ser tomados como signos (tópicos), con lo que el presente trabajo también ha tomado la Teoría de tópicos como referencia. Para Kofi Agawu, “el concepto de tópico nos brinda una herramienta (de especulación) para la descripción imaginativa de la textura, la postura afectiva y el sedimento social en la música clásica”⁵⁰ y según la traducción de este autor, Leonard Ratner define tópico de la siguiente manera en su libro *Classic music: expression, form, and style music expression*:

A partir de sus contactos con el culto, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, el ceremonial, lo militar, la caza y la vida de las clases bajas, la música de inicios del siglo XVIII desarrolló una serie de motivos característicos que formaron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estos motivos estaban asociados a sentimientos y afectos diversos; otros tenían un sabor pintoresco. Los llamaremos tópicos: sujetos del discurso musical⁵¹

El estudio de la vinculación de una obra con el pasado musical, con una identificación étnica y con una tendencia estilístico-técnica, en la que hay que valorar su grado de vanguardismo discerniendo si se adscriben a la vanguardia o a la retaguardia musicales, origina un discurso crítico tridimensional que sirve para configurar la identidad artística del compositor y su posicionamiento en su contexto socio-cultural. La logoestructura es la explicación de cómo esto afecta en la comunicación con intérpretes, oyentes y críticos⁵².

⁴⁹ Gilberto Giménez, «Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu», *Universidad Nacional Autónoma de México*, Colección Pedagógica Universitaria, 37-38 (2002): 1-11.

⁵⁰ Kofi Agawu, *La música como discurso*, trad. por Silvia Villegas (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 82.

⁵¹ Agawu, *La música como discurso*, 81.

⁵² Villar-Taboada, «Del significado a la identidad: Estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina».

Metodología y fuentes

Se emplea Chicago como sistema de citación con la ayuda del programa de gestión bibliográfica Zotero. Para la edición de ejemplos musicales se emplea el editor de partituras Finale, aunque también se extraen ejemplos editoriales de las partituras empleadas en el análisis y se elaboran tablas, ejemplos musicales y gráficos con el fin de esquematizar determinados contenidos del texto y del análisis. La bibliografía ha sido empleada con fines documentales y para apoyar determinados argumentos. Se han revisado los buscadores académicos especializados JSTOR, Dialnet, WorldCat, Teseo, Google Académico, CSIC, de donde se ha obtenido información de tesis y artículos en revistas académicas. Para la revisión de las publicaciones en prensa se ha empleado el portal Prensa histórica⁵³ y la hemeroteca del diario ABC⁵⁴.

Respecto al primer objetivo, centrado en la realización de una biografía intelectual crítica del compositor, se extraen datos biográficos de Ernesto Halffter relacionados con el contexto, la composición de la obra y su recepción, y se lleva a cabo un análisis de la relación del compositor con Manuel de Falla, Adolfo Salazar, los miembros del Grupo de los Ocho y otros compositores coetáneos, la Residencia de Estudiantes, la Junta de Ampliación de Estudios (JAE), el gobierno franquista; la biografía tiene una orientación crítica porque es inquisitiva, es intelectual porque se articula en los conceptos de red y biografema, y se conecta con la teoría de Bourdieu..

Respecto al segundo objetivo, que se ocupa de definir los modelos técnicos y estéticos del compositor, se analiza la influencia recibida por musicólogos como Felipe Pedrell, compositores como Falla, Ravel y Scarlatti, pensadores como Ortega y Gasset (a través de Salazar), y otros artistas de su generación.

Por último, en relación con el tercer objetivo, que se ocupa de analizar musicalmente *Rapsodia portuguesa*, se ha seguido un método paramétrico (objetivo) y otro semiótico (interpretativo), centrado este último en la búsqueda de tópicos para encontrar huellas del pasado, de la vanguardia y del folklore en la obra analizada; el análisis de la partitura no pretende ser un fin en sí mismo, sino que podría ayudar a establecer las líneas estilísticas del compositor y a explicar el estilo musical de su época.

⁵³ <https://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>

⁵⁴ <https://www.abc.es/archivo/periodicos/>

En cuanto a las fuentes, se ha empleado la versión para dos pianos del propio compositor editada por Max Eschig⁵⁵ y la edición de la partitura para piano y orquesta⁵⁶, por la misma editorial, a la que se accede por medio de la aplicación Nkoda. También se ha recurrido a escritos del compositor y a la audición de diversas grabaciones discográficas de la composición, en especial a las protagonizadas por los pianistas Guillermo González⁵⁷ y Francisco Martínez-Ramos⁵⁸.

El aspecto más problemático del trabajo es la articulación del análisis de la partitura con el del contexto, en el que, además del lenguaje musical de la obra en cuestión, es preciso examinar la red de relaciones establecidas con compositores coetáneos y del pasado, las infraestructuras, instituciones, la política, la cultura, etc.

Estructura del trabajo

Siguiendo un orden de concreción de lo más general a lo más concreto, se parte del contexto histórico y cultural para abordar la biografía y después la música, de tal manera que todo confluye en la *Rapsodia portuguesa* para dar sentido a lo anterior. El trabajo se articula en los siguientes capítulos:

- 1º) Biografía contextualizada de Ernesto Halffter
- 2º) Modelos técnicos y estéticos
- 3º) Análisis musical de *Rapsodia portuguesa*

⁵⁵ Ernesto Halffter, «Rapsodia portuguesa», París: Éditions Max Eschig, partitura, 1952.

⁵⁶ Ernesto Halffter, «Rapsodia portuguesa pour piano et orchestre», París: Éditions Max Eschig, partitura, 1951.

⁵⁷ Ernesto Halffter, «Rapsodia portuguesa» con Guillermo González (piano) y la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dir. por Víctor Pablo Pérez. Etcetera Records KTC1095, 1990, CD

⁵⁸ Ernesto Halffter, «Rapsodia portuguesa» con Francisco Martínez Ramos (piano) y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dir. por Adrian Leaper. ASV CDDCA1099, 2014, CD

1.- Biografía crítica

En este apartado se realiza una biografía crítica de Ernesto Halffter, antes de lo cual se presenta el contexto histórico, político, social estético y musical del compositor.

1.1.- Contexto histórico, político y social de Ernesto Halffter

Ernesto Halffter nació en una España agraria con grandes diferencias sociales, analfabetismo y sin apenas infraestructuras, pero inmersa en un proceso de modernización e industrialización de las ciudades, que implicaba mayor pluralidad y participación social (medios de comunicación, sindicatos, partidos políticos), mejora de las infraestructuras, de la educación pública y de las condiciones sociales, con ciudades en crecimiento industrial basado en grandes, pequeñas y medianas empresas, con una clase obrera fuertemente sindicada, una clase media en expansión y buscando nuevas fórmulas políticas, una cultura secularizada y mayor igualdad de género y nivel educativo¹. El desarrollo tecnológico e industrial fue transformando la producción y el mercado de trabajo de tal manera que los tradicionales oficios artesanales (carpintero, zapatero, cerrajero, etc.) en los que la relación entre el obrero y el producto consistía en una fase completa sin contacto con otros trabajadores, iban siendo sustituidos por una industria (minera, metalúrgica, ferroviaria, etc.) basada en sistemas más complejos de producción².

La familia de Ernesto Halffter era de clase burguesa: el padre tenía una joyería en el centro de Madrid, en la Carrera de San Jerónimo. En las tres primeras décadas del siglo la ciudad duplicó su población llegando al millón de habitantes

El auge de las ciudades impulsó una revolución cultural laica protagonizada por la clase media urbana, con apenas influencia de la Iglesia, con la que retrocede el analfabetismo y florecen tanto la producción artística y la literaria (periódicos, revistas, libros, etc.) así como todas las ramas del conocimiento y la actividad profesional. En veinte años, Alemania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos fueron destinos habituales de los dos mil españoles becados, entre los que se contó Ernesto Halffter, por la Junta para Ampliación de Estudios³.

Desde 1876, el poder legislativo le correspondía a unas Cortes tuteladas por el rey, quien

¹ Julio Valdeón, Joseph Pérez y Santos Juliá, *Historia de España* (Madrid: Espasa Calpe, 2006), 446-451.

² Manuel Tuñón de Lara, «Transformaciones políticas e ideológicas de España durante el primer tercio del siglo XX (1898-1936)», *Historia Contemporánea* 4 (1990): 231-60.

³ Valdeón, Pérez y Juliá, *Historia de España*, 447-449.

podía nombrar y cesar a sus ministros. Era un sistema viciado por elecciones fraudulentas y corruptas que el rey y el gobierno podían adulterar y prefabricar⁴. Pese a ser un período de inestabilidad política (muchos gobiernos en poco tiempo, atentados a presidentes, alternancia de períodos democráticos y dictatoriales), corrupción e injerencia iglesia-ejército, se realizaron políticas sociales (pago de la nómina de los maestros, legislación del trabajo de mujeres y niños y de accidentes laborales) y se intentó amortiguar el auge de los independentismos con cierta descentralización administrativa⁵.

Surgieron diarios con tiradas en torno a los 100.000 ejemplares. En 1917 apareció el diario *El Sol*, de Nicolás María Urgoiti, con un mentor de la talla de José Ortega y Gasset y unos intelectuales en torno a ellos entre los que se contaba Adolfo Salazar. Desde sus inicios, *El Sol* representó la negación del sistema político adulterado y pronto representó a una burguesía liberal tendente al europeísmo y a la dimensión universal de la cultura. Más adelante, el diario se enfrentó con la dictadura de Primo de Rivera y con la monarquía de Alfonso XIII. La monarquía contaba con el apoyo del ejército, a cuya jerarquía incitaba a influir en las decisiones políticas del Estado, y de la Iglesia, que, reacia a perder el control de la enseñanza secundaria a cargo de sus congregaciones, se opuso a la remuneración de los maestros, a la Junta para Ampliación de Estudios y a instituciones como la Residencia de Estudiantes, tras la creación del Ministerio de Instrucción Pública. Creó para ello sus propias editoriales (Editorial Católica), periódicos (*El Debate*) y revistas (*Razón y Fe*)⁶.

Entre 1900 y 1915, la política española apenas aceptó la modernización y se vivió una situación caracterizada por una democracia fraudulenta, unos partidos políticos en proceso de desintegración, el intervencionismo militar y el descontento de la Iglesia por la pérdida de su hegemonía ideológica. Entre 1915 y 1923, la convulsa situación política europea agudizó la lucha de clases, las huelgas, el militarismo, los sentimientos nacionalistas, el abstencionismo. Entre 1917 y 1923 se sucedieron hasta quince gobiernos, muchos de ellos de concentración y decretados por el rey. Los militares presionaban a los gobiernos y sostenían el orden público hasta que finalmente el gobierno se vio desbordado por la presión militar y el general Primo de Rivera dio un golpe de Estado, refrendado por el rey, e instauró una dictadura que abarcaría de 1923 a 1931 con el apoyo del carlismo, la Iglesia y organizaciones políticas cercanas al fascismo

⁴ Tuñón de Lara, «Transformaciones políticas e ideológicas de España durante el primer tercio del siglo XX (1898-1936)», 235-236.

⁵ Valdeón, Pérez y Juliá, *Historia de España*, 451-455.

⁶ Tuñón de Lara, «Transformaciones políticas e ideológicas de España durante el primer tercio del siglo XX (1898-1936)», 241-243.

italiano. Tras las elecciones municipales de abril de 1931, cambiaron pacíficamente de manos el poder político y la cúpula del Estado, pero no la riqueza ni las estructuras del poder económico. Comenzaba la Segunda República (1931-1936) cuya nueva Constitución centrada en el laicismo, la reforma social, la cultura y el derecho de familia, establecía medidas tales como el sufragio universal, la igualdad de derechos para el acceso a la cultura, la separación Iglesia-Estado, la enseñanza laica, la secularización de los actos civiles, el derecho al trabajo, la expropiación forzosa y la socialización de bienes mediante indemnización y ley siempre que fuera aprobado por mayoría absoluta en las Cortes. La reforma agraria legisló sobre asociaciones obreras, contratos de trabajo, arrendamientos colectivos, laboreo forzoso, etc., y tomó medidas de urgencia para aliviar la situación de los campesinos sin tierra. España se acercaba a la modernización pese a que las reformas chocaban con los sectores sociales que priorizaban la tradición, y que en 1936 promovieron un golpe militar y una guerra civil (1936-1939) que sumió al país en su tradicional atraso. El proceso de modernización económica y tecnológica que se había acelerado desde la década anterior a la República, se frenó y retrocedió tras la guerra y el triunfo fascista: abolición de partidos, supresión del sufragio universal, ausencia de separación de poderes, jurisdicciones de excepción o corporativas, ignorancia del Estado de derecho y de determinados derechos humanos fundamentales⁷.

Ernesto Halffter pertenecía a la clase media o pequeño-burguesa. Su padre ejercía la profesión de joyero en el centro de Madrid, una ciudad cosmopolita en ebullición económica, social y cultural, no exenta de tensiones, que trajo consigo una modernización a todos los niveles, que en música supuso la ruptura con el romanticismo y la adopción del impresionismo, en un primer momento, y, posteriormente, de un neoclasicismo cuyas características se verán en el siguiente apartado.

1.2.- Contexto estético y musical de Ernesto Halffter

El contexto histórico, político y social de las primeras décadas del siglo XX, someramente descrito en el anterior epígrafe, favoreció el desarrollo de un período cultural complejo, comprendido aproximadamente entre 1898 y 1939, que se conoce en la historia de la cultura española como la Edad de Plata.

Para Tomás Marco, la generación del 98, dominada por literatos y artistas plásticos, marca el inicio cultural del siglo, y en ella se enmarcarían compositores como Óscar Esplá,

⁷ Tuñón de Lara, «Transformaciones políticas e ideológicas de España durante el primer tercio del siglo XX (1898-1936)», 244-259.

Julio Gómez, Conrado del Campo o Manuel de Falla. Más relación habrá entre la generación literaria del 27 y los músicos de la Generación de la República. A comienzos del siglo XX apenas había vida sinfónica en España, siendo dominantes la música de salón y la zarzuela, apoyada esta última por la burguesía. La actividad musical española estaba polarizada en Madrid y Barcelona, ciudades que contaban con conservatorios en los que los más importantes compositores e intérpretes de este período impartieron clase. La ópera apenas lograba mantenerse, cerraron muchos teatros de provincias y también el Teatro Real de Madrid en 1925, quedando el Liceu de Barcelona como único teatro estable. Surgieron sociedades musicales y orquestas que favorecieron el repertorio canónico del siglo XVIII y, sobre todo, del XIX, y quedaron las músicas más vanguardistas para los espacios y los conjuntos musicales más reducidos⁸. En España, al margen de los compositores de zarzuela y los del *Motu Proprio*, conviven, para Marco, tres generaciones: primera (Pedrell, Albéniz, Granados), segunda (Falla y Generación de los maestros –del Campo, Turina, Julio Gómez, Esplá, Guridi–, con su romanticismo tardío y nacionalismo tradicionalista) y tercera (Generación de la República, que promueve un nacionalismo basado en procedimientos ya presentes en Falla: nacionalismo vanguardista, impresionismo y neoclasicismo)⁹.

García Gallardo trata la problemática de términos como *generación*, *grupo* o *promoción*. Señala cómo la Generación de la República ha sido también denominada Promoción de la República (por Adolfo Salazar), Generación de 1931 (por Federico Sopena), Promoción de la Dictadura (por Javier Suárez-Pajares), Generación del 27, Grupo de Madrid o Grupo de los Ocho (estas dos denominaciones dejarían fuera al grupo de compositores catalanes, cuya denominación también es variada: *Grup dels cinc*, *Grup dels vuit*). Tal y como indica el autor, el término *generación* se refiere a una agrupación de individuos siguiendo un criterio cronológico, que en el caso que nos ocupa se referiría a los nacidos en torno a 1900, mientras que el término *grupo* se fundamentaría en criterios estilísticos o estéticos, aunque distintos grupos podrían compartir planteamientos similares entre sí o con otros individuos no enmarcados en ningún grupo concreto. El principal factor que podría aglutinar a aquellos compositores tradicionalmente enmarcados en las denominaciones señaladas es su defensa de nuevos lenguajes musicales europeos contrarios al estilo y pensamiento románticos imperantes y al nacionalismo casticista y estereotipado, una música pura sin sentimientos primarios

⁸ Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX*, vol. 6, *Historia de la música española* (Madrid: Alianza Música, 1983), 15-23.

⁹ Marco, *Historia de la música española*, 39-138.

autobiográficos: el Neoclasicismo¹⁰.

La llamada Generación del 27 se mantuvo ligada al neoclasicismo, aunque acabó quedando un tanto desfasada al acercarse a los lenguajes romántico e impresionista, que son anteriores. Pese a la radicalización de las vanguardias tras la Segunda Guerra Mundial con el advenimiento de las escuelas de Darmstadt y Nueva York y sus derivaciones (serialismo integral, indeterminación, etc.), el neoclasicismo fue un lenguaje internacional que mantuvo su vigencia hasta bien entrada la década de 1960: en la década de los cuarenta aún lo emplea Béla Bartók, en la de los cincuenta Stravinsky, y en la de los sesenta buena parte de los compositores nacionalistas hispano-americanos (Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, etc.).

Como indica Piquer Sanclemente, el novecentismo abarcó las tres primeras décadas del siglo y defendió una modernización basada en la ruptura con el romanticismo y en la síntesis entre lo europeo y lo autóctono. La autora afirma que este proceso comenzó musicalmente con la introducción del impresionismo y después con un neoclasicismo caracterizado por el retorno a ideales del siglo XVIII (pureza, claridad, sencillez, precisión, belleza, austeridad, equilibrio entre forma y contenido expresión, orden), formas barrocas y clásicas, orquestación y texturas clásicas, formalismo (música pura), estilización de lo popular (simplificación formal, imitación de melismas vocales, bordones), plenitud sonora (ensanchamiento y condensación del sentido tonal, contrapuntos disonantes), maestros del pasado (Scarlatti como revalorización de lo hispano)¹¹.

Como argumenta Nommick, a lo largo de estas tres primeras décadas del XX, los compositores españoles encontraron en la música francesa características, técnicas y recursos que les ayudaron a profundizar en lo hispano tales como el gusto, el sentido de la sonoridad, la ausencia o poca presencia del desarrollo motivico-temático en favor de la yuxtaposición de instantes o microformas, la esencialidad, las armonías sutiles e inesperadas, la concisión de la forma. Si ya Rameau justificaba acordes con disonancias no preparadas en función de la expresión, con Debussy son habituales los acordes independientes de lo que les sigue o les precede. En Francia se amplió el sistema tonal con recursos armónicos destinados a la

¹⁰ Cristóbal L. García Gallardo, «La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República», en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Colección Música Hispana (Madrid: ICCMU, 2009), 39-48.

¹¹ Ruth Piquer Sanclemente, «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 27 (2018): 157-193, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58870>.

evocación de sensaciones, paisajes, atmósferas y lugares, mediante el diatonismo, las escalas exóticas (existentes o inventadas), la escala hexátona, la mezcla de tonalidad y modalidad, los acordes autónomos, los acordes paralelos (perfectos, de séptima y de novena), los acordes sin terceras, los acordes contruidos en base a la superposición de cuartas y quintas, notas pedales, apoyaturas disonantes no resueltas ni preparadas. El clasicismo francés busca la medida, el equilibrio, la claridad, la concisión, la perfección formal. La emoción no se persigue con el énfasis y la grandilocuencia románticas, ni con la profundidad alemana. El neoclasicismo se desarrolló en París tras la Primera Guerra Mundial en torno a Stravinsky y al Grupo de los Seis y buscó la objetividad expresiva, la claridad de texturas, concisión de la forma, economía de medios, recuperación de modelos formales y estilísticos del pasado, utilización de grupos instrumentales reducidos, revitalización de la escritura contrapuntística, empleo de la parodia, el humor y elementos del jazz, el circo y el *music hall*. Naturalidad, claridad, orden, medida, gusto, expresión directa, exacta y sensible, son sus ideales. Falla estudió en Francia y fue en España el mediador para la siguiente generación (excepto Joaquín Rodrigo, que estudió con Paul Dukas)¹².

Según Piquer Sanclemente, el neoclasicismo musical español, con Falla y Salazar como referentes, comienza en los años 20 bajo la influencia del constructivismo clasicista sintético de compositores como Ravel y Stravinsky. Pese a compartir rasgos con el clasicismo tales como formalismo (música pura), equilibrio, claridad, objetividad, profundidad, precisión, serenidad, sencillez, etc., no es para Salazar un auténtico clasicismo, sino un retorno a las formas clásicas con otros fines, que en España toma como referencia a Domenico Scarlatti y prioriza las formas clásicas (sonata, cuarteto, sinfonía) y barrocas, el color instrumental refinado, la textura lineal transparente y los contrapuntos disonantes antirrománticos (se huye de la armonía cromática postwagneriana). El antirromántico neoclasicismo de los años 20 supone despojar a la obra de significados extramusicales y retornar, desde una perspectiva esencialista, a lo primitivo para poder acceder desde allí a la pura esencia original del arte. Lo primitivo se busca por medio de un retorno a lo popular (melodías y ritmos populares como base para la nueva música), a las formas elementales (estructuras breves, claras y simétricas; acompañamientos sencillos), a la plenitud sonora (superposiciones polifónicas y un nuevo sentido tonal distinto al del período armónico) y a los maestros del pasado (vuelta a prácticas como la sonata monotemática scarlattiana, la modalidad gregoriana o la polifonía clásica, con Scarlatti como principal

¹² Yvan Nommick, «La edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?», en *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Colección Música Hispana (Madrid: ICCMU, 2009), 411-20.

referencia estilístico-formal para la revalorización de lo hispano)¹³.

Adquirieron protagonismo las masas en huelgas, revoluciones, ejércitos y migraciones a las ciudades industrializadas donde abarrotaban estadios, cines y zonas de recreo a finales de los años veinte; todo ello influyó en un cambio de mentalidad y comportamiento¹⁴. Desde una posición elitista, Ortega y Gasset criticó la preferencia de las masas por la música de corte romántico, cargada de referencias sentimentales y extramusicales, y abogó por un arte deshumanizado. Consideró que la nueva música era la procedente de París (Stravinsky, Debussy, Ravel), mientras que la de Schönberg y sus seguidores se concebía como un epílogo del romanticismo wagneriano¹⁵.

En este sentido, María Palacios señala el paralelismo entre las artes plásticas y la Música Nueva: los músicos no pretendían romper con la tonalidad sino ensancharla con acordes alterados y notas ajenas a la misma, del mismo modo que los pintores ensanchaban el realismo con técnicas cubistas y con un mayor énfasis en la luz y el color sin romper con la línea, el dibujo y el realismo. La belleza se consideraba un fin en si misma que se buscaba en la regularidad y el formalismo clasicista, en la pureza y sencillez aparentes, y en una deshumanización ajena a lo sublime y sobrecogedor. La Música Nueva rendía culto a la música antigua al adoptar un lenguaje moderno aunque nutrido de las formas dieciochescas y depurado de la grandilocuencia, la sublimidad, la trascendencia y el sentimentalismo propios del romanticismo. Según la autora, los principales elementos técnicos de la Música Nueva son los siguientes: tonalidad expandida (superposición de terceras, agregados de cuartas y de quintas) sin rechazar las tríadas, las consonancias y el diatonismo; uso de acordes con terceras superpuestas (de séptima, novena, undécima, etc.) de manera autónoma, es decir, sin preparar ni resolver; movimientos paralelos entre las voces; no resolución tradicional de melodías y acordes; tónicas que no distinguen entre intervalos mayores y menores; persistencia de la polaridad tónica-dominante; melodías tonales y modales (no tanto de la armonía modal); yuxtaposición o estratificación (de acordes autónomos, melodías, secciones, *ostinati*, tonalidades, etc.); texturas claras predominantemente homofónicas¹⁶.

¹³ Ruth Piquer Sanclemente, «Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter», Cuadernos de Música Iberoamericana 11 (2002): 51-69, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61191>.

¹⁴ Tuñón De Lara. «Transformaciones políticas e ideológicas de España durante el primer tercio del siglo XX (1898-1936)», 247.

¹⁵ Oliver García, «Ortega en el debate entre Romanticismo y Nueva Música», *Temas para la educación* 20 (2012): 1-6, <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd9334.pdf>.

¹⁶ María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008), 173-190.

Salazar es esencial para entender este período. Se identifica con la vanguardia francesa y con las ideas regeneracionistas. Desde la Sociedad Nacional de Música (creada en 1915) fomenta el repertorio español desde los conciertos, la edición, las notas para los conciertos y la divulgación, en un primer momento, del repertorio impresionista. Ve en Falla, su maestro y amigo, el resurgir de la música española, mientras que a partir del pensamiento de Ortega y Gasset, laicista, europeísta y liberal, configura su concepción de la práctica musical (público, crítica, repertorio, compositores) desde el antirromanticismo, la deshumanización del arte, el elitismo (las masas no deben suplantar a la élite, sino seguirla para aprender y perfeccionarse con su orientación). Se impone el objetivo de atraer a España la Europa musical de vanguardia para después insertar la España musical en Europa. Gracias a una beca de la Junta para Ampliación de Estudios viaja por Europa para conocer los movimientos musicales de vanguardia en 1922. Durante la dictadura de Primo de Rivera y la eclosión de las vanguardias en España, participa activamente en las actividades de la Residencia de Estudiantes y esa experiencia le lleva a concebir el autodidactismo y al aprendizaje libre y multidisciplinar, sin exámenes ni títulos oficiales, como el modelo educativo óptimo¹⁷.

Ernesto Halffter se enmarca en el Grupo de Madrid dentro de la Generación del 27, en un contexto de tensiones y cambios sociales, así como de modernización de lenguajes artísticos. Su generación apostó por un neoclasicismo de corte francés, aunque con elementos de anteriores lenguajes tales como el impresionismo y el romanticismo. Su biografía recibe la influencia intelectual de determinadas personas e instituciones con las que tuvo contacto, y por una serie de referentes técnicos y artísticos que incidieron en su personalidad y evolución, tal y como se verá en el siguiente apartado.

1.3.- Biografía crítica de Ernesto Halffter

En la realización de la biografía intelectual del compositor se atiende de manera crítica a su relación con diversas personalidades culturales e instituciones, y la influencia recibida de sus referentes técnicos y artísticos. Acerca de los primeros antecedentes musicales familiares de Ernesto Halffter, Acker afirma que provienen de su tío Enrique Franco (concertista de piano), su madre (primera maestra de música) y sus abuelos maternos Emilio y Francisca. A esta última le dedica *El cuclillo*, su primera obra para piano compuesta a los ocho, lo cual demuestra su precocidad como compositor. Se le considera autodidacta porque no cursa estudios oficiales, pero lo cierto es que estudia armonía con el director de banda Francisco Esbrí (1888-?), que

¹⁷ Carredano, «Danzas de conquista: herencia y celebración de Adolfo Salazar», 175-198.

había obtenido el Premio Roma en 1915, y piano con el húngaro Fernando Ember Nandor (1897-1948), concertista y profesor del Conservatorio de Budapest instalado en Madrid tras la Primera Guerra Mundial. Tras un recital de Ember en 1922 que incluía *Crepúsculos* de Ernesto Halffter, Salazar se decide a poner en contacto al joven compositor con Manuel de Falla¹⁸.

Tal y como demuestra Carredano, la correspondencia entre Salazar, Falla y Ernesto Halffter permite apreciar el interés y la generosidad casi paternas de los dos primeros por la formación musical, la vida profesional, la imagen pública y la economía de su discípulo. Si Falla es casi un padre, Salazar es casi un hermano. Desde su casa escribe Ernesto Halffter al compositor gaditano y allí recibe sus cartas. Por tanto, el joven recibe un importante apoyo de las dos figuras dominantes de la música española. Falla incluso intercedió ante el padre de Ernesto para que le permitiera dedicarse a la música¹⁹.

Leticia Sánchez relata cómo la Residencia de Estudiantes, fundada en 1910, fue un espacio de regeneración cultural en el que los músicos de la Generación del 27 accedieron a actividades con las figuras más relevantes del mundo musical europeo a través de conciertos y conferencias. Su fundador, Francisco Giner de los Ríos, abogaba por armonizar la herencia musical española y las influencias extranjeras, la tradición y la modernidad, lo popular y lo culto, lo nacional y lo universal, lo clásico y lo contemporáneo. La Residencia dependía de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE), que, a su vez, surgió de la Institución Libre de Enseñanza. La Residencia tuvo un papel importante en la recepción del neoclasicismo. Los jóvenes pudieron departir con personalidades como Stravinsky, Milhaud o Poulenc, y recuperar y estudiar el folklore, familiarizarse con los cancioneros de Barbieri y Pedrell, escuchar a los clásicos y a los contemporáneos. La finalidad del Grupo de los Ocho era: renovar el lenguaje musical español y equipararlo al lenguaje de la vanguardia europea, en línea con Giner de los Ríos²⁰.

La Residencia, además de lugar de alojamiento, era un centro intelectual donde ampliar la formación cultural de los residentes y un lugar de debate, crítica, renovación y libertad. Era frecuentada por personalidades como Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Menéndez

¹⁸ Yolanda Acker, «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46», *Revista de Musicología* 17 (1 de enero de 1994): 5-6, <https://doi.org/10.2307/20796984>.

¹⁹ Consuelo Carredano, «Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11, n.º 0 (2002): 22-25, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61190>.

²⁰ Leticia Sánchez De Andrés, «Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner», en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Colección Música Hispana (Madrid: ICCMU, 2009), 49-68.

Pidal, Falla u Ortega y Gasset. En 1923, la Residencia editó la revisión de Eduardo Martínez Torner de *El Delphin de Música* de Narváez, y una selección de la lírica tradicional española, trabajos muy influyentes en la obra de Lorca, Alberti y Ernesto Halffter, y en la estética de la nueva generación, muchos de cuyos representantes también frecuentaban la Residencia. Ernesto Halffter se implicó en las actividades de la Residencia participando de las inquietudes de pintores y poetas y en la correspondencia entre las artes. Lorca entabló amistad con Ernesto Halffter con quien compartió sus conocimientos de música popular; se escribieron cartas, se dedicaron poemas y partituras, y proyectaron poner música a la obra teatral *Túteres de la Cachiporra*. También congenió el compositor con Rafael Alberti y su mundo poético, que, como su música, es refinada, luminosa y con elementos de la tradición mezclados con otros más vanguardistas; puso música, en 1923, a sus poemas *Mi corza blanca* y *La niña que se va al mar*. A medida que sus compromisos nacionales e internacionales se multiplicaban, Ernesto Halffter fue espaciando sus visitas a la Residencia, aunque en 1931 dirigió la *Historia del soldado* de Stravinski²¹.

Acker narra cómo Falla monta la Orquesta Bética de Cámara en Sevilla en 1924, le ofrece a Ernesto Halffter el puesto de director y le ayuda a analizar y a montar las obras del repertorio de la misma, que incluye en sus programas autores clásicos y contemporáneos como Debussy, Ravel, Stravinsky, Esplá, Salazar, Rodolfo Halffter, y obras propias, muchas veces realizando estrenos, con lo que realiza una importante labor de difusión de la música de su tiempo. Entre 1923 y 1926 multiplica sus viajes a Granada para estudiar con el compositor gaditano. Salazar y Falla convienen en que Ernesto ha de completar estudios en París, así que en mayo de 1924 solicita una beca a la Junta para Ampliación de Estudios y sus tutores facilitan que pueda estudiar con Maurice Ravel. El deseo de Falla era que Ernesto se dedicara principalmente a la composición y que pudiera vivir de los derechos de sus ediciones, así que, en 1926, gracias a la mediación de sus mentores, Ernesto Halffter firma su primer contrato con el editor Max Eschig, y posteriormente con el editor Cools. Ese año colabora en la banda sonora de *Carmen* de Jacques Feyder y en 1928 se casa en Lisboa con la pianista portuguesa Alice Câmara Santos y compone *Sonatina*²².

Carredano describe cómo Falla y Salazar encauzan al joven por un programa de formación que hasta ahora había sido un tanto desordenado y discontinuo. El compositor le

²¹ José Ramón Ripoll, «Ernesto Halffter y su entorno cultural», *Scherzo*, 2005, 122-126.

²² Yolanda Acker et al., *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*, ed. Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997), 32-48.

revisa sus obras, le orienta en el análisis de obras selectas del repertorio, le inculca una severa autocrítica, le proporciona un método racional de orquestación a partir del tratado de Rimsky Korsakov, y le recomienda no dedicarse a la enseñanza para no entorpecer su carrera de compositor. Le prescribe media hora de ejercicio en el contrapunto y otra media diarias de análisis antes de componer para completar su técnica. Salazar, por su parte, lo ensalza en sus artículos y lo declara sucesor legítimo de Falla, lo que le procura animadversiones tanto a Ernesto como al maestro²³.

El primer fruto de este doble apadrinamiento se manifiesta en la composición de *Sinfonietta* (1923-1927), que, como informa Acker, le supone el Premio Nacional de Música en 1925 y fue un gran éxito internacional, pues se presentó también en Nueva York, Boston, Chicago, San Luis, Cleveland, Detroit, Buenos Aires, Bruselas, La Haya, Milán y Viena. En *Sinfonietta* abundan cambios de ritmo, acordes acentuados en las cuerdas, texturas en *staccato* y *pizzicato*, y es una obra paradigmática del neoclasicismo al ser un reflejo de los ideales dieciochescos y del neo-scarlattianismo presente también en obras de Falla como *El retablo de Maese Pedro* o el *Concierto para clave y cinco instrumentos*²⁴.

En el campo intelectual, y más concretamente en el subcampo de la música de vanguardia en él incluido, Salazar configuró un *nomos* particularmente favorable para Ernesto Halffter. Lo presentó como un músico natural y espontáneo, un genio autodidacta no viciado por rancios academicismos. El joven compositor logró abrirse paso no sólo gracias a su talento y a su esfuerzo, sino también porque entre su capital pudo contar con una influyente red social que le abrió el camino, tanto profesionalmente como facilitándole una mayor especialización, formación y conocimiento, propiciando que su capital se objetivara en obras y logros que generaron reputación, prestigio y reconocimiento con la obtención del Premio Nacional de Música. Este reconocimiento legitimó el desmesurado apoyo del prestigioso crítico Adolfo Salazar y el conocido apoyo del consagrado compositor Manuel de Falla que, además, había tomado al joven bajo su magisterio. Apostaron por él, y él respondió satisfactoriamente componiendo y estrenando obras, dirigiendo orquestas dentro y fuera de España, recibiendo encargos y becas, etc. Creció su prestigio e incluso viajó a París a estudiar con Maurice Ravel. En este subcampo, Ernesto Halffter tomó ventaja con respecto a los demás agentes que también intentaban desarrollarse en él. Cada campo es un sistema de relaciones objetivas y jerarquizadas

²³ Carredano, «Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter», 27-30.

²⁴ Acker, «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46», 14-16.

en base a unas normas implícitas y a su propio *habitus* o visión del mundo considerada legítima y consistente en una serie de ideales y valores comúnmente aceptados, que en el caso de la música se manifestó en los valores del estilo neoclásico anteriormente descrito, y al que Ernesto Halffter se ciñó con maestría.

Relata Suárez-Pajares que, para Salazar, el tronco esencial, la línea principal de la música española, estaba constituida por Pedrell, Albéniz, Falla y Halffter, dejando en penumbra a Gerhard (que asocia con la cultura alemana) a Mompou (que lo asocia a la francesa) o a Rodrigo, a quienes ni analiza ni prácticamente menciona, pues concebía la historia como la sucesión de las figuras protagonistas de su tronco central. Del mismo modo que consideraba a Federico García Lorca como «su» poeta, consideraba que Ernesto Halffter era «su» músico, un «músico natural» e intuitivo, entroncado con la tradición y no ultramoderno. Así que comenzó una campaña en su favor con elogios como «una de nuestras esperanzas musicales mejor fundadas», «uno de nuestros compositores de mejor valía y pujanza», «por fin brota la flor», «¡he aquí un genio!», etc. Continúa Suárez-Pajares afirmando que entre 1922 y 1927 todo parecía ir viento en popa, pero a partir de 1928, y tras *Sonatina*, Ernesto deja casi de componer. Salazar se desalienta y escribe: «aquella fácil espontaneidad de Halffter, tan opuesta a la premiosidad de Falla, parece haber adoptado este modo lento tras de sus estudios con el maestro andaluz»²⁵.

Ya se señaló que todo campo es para Bourdieu un sistema de posiciones jerarquizadas. En el campo intelectual, Salazar y Falla ocupan en esta época una posición de privilegio. Salazar se erige como portavoz de un clan en el que Falla es el líder y Ernesto Halffter el heredero. Las dos personalidades más influyentes en el campo de la música deciden apadrinar al joven compositor. Según el *habitus* (sistema de disposiciones) que condiciona las percepciones, pensamientos, sentimientos y acciones de los agentes de este determinado campo, los representantes de la Nueva Música están inmersos en la tarea de regenerar la música española frente a la ópera italiana y la zarzuela. Ese es el fin que persigue el clan, y para ello moviliza su capital, sus recursos, su privilegiado poder de actuación e influencia dentro del campo dada su posición jerárquica dominante. Como influyente crítico y propagandista, Salazar promueve la música de Falla fuera de España y apoya a Ernesto Halffter como continuador del proyecto. La estrategia parece ceñirse a la lógica interna del campo, y consiste en ensalzar y encumbrar parcialmente a los miembros del clan, silenciando, negando o minimizando a aquellos otros

²⁵ Javier Suárez-Pajares, «Adolfo Salazar: luz y sombras», en *Música y cultura en la Edad de plata (1915-1939)* (Madrid: ICCMU, 2009), 199-220.

géneros, autores o estilos que pudieran entorpecer o hacer sombra al proyecto. Falla posee un capital simbólico incuestionable en aquel momento: es el compositor consagrado, encumbrado e intocable. Tanto Falla como Salazar tienen su poder de influencia no sólo cultural y simbólica, sino también social y económico. La estrategia perdió en buena parte su efectividad en el momento en que Ernesto Halffter comenzó a componer a cuentagotas y eso le hizo ir perdiendo poder, influencia y legitimidad, pues fue perdiendo capital y parte de su privilegiada posición jerárquica dentro del campo en la medida que su aportación al mismo fue disminuyendo. En cualquier caso, la posición de privilegio, ya señalada, que el compositor aún tiene con respecto a otros compositores de su generación, puede explicarse no únicamente a tenor de su propia valía, sino también en función de aquella ventajosa posición de la que pudo disfrutar en el campo intelectual.

Como narra Viribay, aunque cubren esencialmente un período neoclásico, los miembros de esta generación conviven también con el atonalismo, el casticismo y el dodecafonismo, tal y como sucede en el compositor Robert Gerhard. Los miembros del grupo son Ernesto Halffter, Rodolfo Halffter (1900-1987), Juan José Mantecón (1895-1964), Julián Bautista (1901-1961), Fernando Remacha (1898-1984), Rosa García Ascot (1902-2002), Salvador Bacarisse (1898-1963) y Gustavo Pittaluga (1906-1975). A finales de noviembre de 1930 el grupo se presenta en una conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid con un programa casi íntegramente interpretado por García Ascot y con la lectura de un discurso en el que Pittaluga señala que las características del grupo son el eclecticismo, la independencia y libertad creativa, de estilos y de lenguaje musical. En su discurso subraya el politonalismo de Bacarisse, el casticismo de Bautista, el neoclasicismo de Rodolfo Halffter, la filiación falliana de García Ascot, la síntesis de la pureza de la tradición y de la autenticidad de lo nuevo en Ernesto Halffter, la alegría y la libertad de Mantecón, la inquietud y la búsqueda neorrománticas de Remacha, y de sí mismo afirma que presenta mezcladas todas esas características de sus compañeros²⁶.

Como indica Yolanda Acker, Ernesto Halffter vivió a caballo entre España y Portugal desde 1929, y comenzó un período en el que compuso poco y se dedicó más a la revisión de obras propias, a realizar orquestaciones y a la dirección de orquesta, obligado en parte por las estrecheces económicas. Recibió apoyo económico de sus suegros y de Falla, quien le ayudó a conseguir contratos con editoriales y discográficas (Columbia y *Sinfonietta*). En 1933 fue

²⁶ Aurelio Viribay Salazar, «La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico» (Rey Juan Carlos, 2011): 162-173, <http://hdl.handle.net/10115/11387>.

nombrado catedrático del Conservatorio Superior de Música de Sevilla recién fundado, y poco después director, lo que le absorbió de tal manera que, durante dos años y medio, apenas compuso. Su *Sonata para piano* (1934) fue una de sus obras más relevantes en este período²⁷.

En febrero de 1936 obtuvo la beca «Fundación Conde de Cartagena» de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y se trasladó a Portugal, donde comenzó la composición de *Rapsodia portuguesa* (1937-1940) y donde comenzó a orquestrar las *Siete canciones españolas* de Falla, quien le fue corrigiendo a medida que avanzaba en su trabajo. Su interés por realizar transcripciones de Ravel, Granados o Falla, era una forma de satisfacer a editores que le apremiaban para la composición de nuevas obras y de obtener ingresos económicos, además de una muestra de admiración y un ejercicio de aprendizaje compositivo²⁸.

Contreras Zubillaga cuenta como tras el golpe de estado franquista, el compositor se pronunció a favor del alzamiento. El 30 de septiembre de 1936 envió un escrito a la Junta de Defensa Nacional de Burgos en el que puede leerse: “[...] adherido con todo el entusiasmo al movimiento nacionalista, me ofrezco para lo que ese Gobierno quiera utilizarme dentro de mis posibilidades. Ya aguardando sus órdenes, continuaré entretanto aquí dedicado a mi labor que es también una forma de servir a la Patria”. Compuso *Amanecer en los jardines de España* (1937), donde además de homenajear a Falla, muestra su adhesión a las fuerzas golpistas al citar melodías de simbología franquista tales como la *Marcha Granadera* (también conocida como *Marcha Real*, es el actual himno de España y el que se adoptó en las zonas sublevadas por las tropas golpistas), el *Cara al sol* (himno de Falange Española), el himno de la Legión y el himno *Oriamendi* (himno del carlismo)²⁹.

Tras la Guerra Civil, continuó establecido en la capital portuguesa. Viajó asiduamente a España para dirigir a la Orquesta Nacional y compuso música cinematográfica. Durante los años cincuenta y sesenta continuó componiendo poco. Críticos como Enrique Franco y Federico Sopena acrecentaron su fama de perezoso y le reclamaron que compusiera más. Dedicado a la conclusión de *La Atlántida*, compuso obras que insistían en su adquirido lenguaje musical neoclásico como *El cojo enamorado* (1955), la *Fantasia galaica* (1956), el *Canticum in honorem P. P. Johannem XXIII* (1964) o el *Concierto para guitarra* (1969) entre otras. En sus últimos años se centra en la composición de obras para piano. Con respecto a la conclusión de *La Atlántida*, proyecto religioso-musical de su maestro, Ernesto estuvo ocupado en ello de 1953

²⁷ Acker, «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46», 34-47.

²⁸ Acker et al., *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*, 67-71.

²⁹ Igor Contreras Zubillaga, «El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)», *Amnis (en ligne)* 10 (2011), <https://doi.org/10.4000/amnis.1195>.

a 1960, y posteriormente en los años siguientes al estreno de 1961 hasta la versión que él consideró definitiva de 1976. El trabajo sobre esta obra absorbió gran parte de su tiempo y energía, y también le predispuso a la composición de obras religiosas. En 1983 obtuvo por segunda vez el Premio Nacional de Música³⁰. Aunque fue perdiendo influencia dentro del campo de la música vanguardista, su trayectoria le hizo mantener una posición de privilegio que aún hoy en día persiste, habida cuenta de su posición de ventaja con respecto a los compositores de su generación.

³⁰ Emilio Casares Rodicio, «Halffter Escriche, Ernesto», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Sociedad General de Autores y Editores, 2000).

2.- Modelos técnicos y estéticos

Después de haber presentado el contexto histórico, político, social estético y musical de Ernesto Halffter, el presente capítulo se ocupa de los referentes artísticos y del lenguaje musical del compositor.

2.1.- Referentes artísticos de Ernesto Halffter

En este apartado se analizan tanto los modelos técnicos y estéticos del compositor: musicólogos como Felipe Pedrell, compositores como Falla, Ravel y Scarlatti, pensadores como Ortega y Gasset (a través de Salazar), y otros artistas de su generación. En la contextualización crítica de los referentes que le sirven a Ernesto Halffter como modelos técnicos y estéticos no se pretende aportar nuevos datos sobre los mismos, sino relacionarlos con el compositor, quien identifica expresamente a algunos de ellos en una carta a Manuel de Falla el 16 de enero de 1929:

Yo reconozco la influencia de Stravinsky, como también la de Ravel, pero creo sinceramente que son bien pequeñas en comparación con la verdaderamente grande influencia que han ejercido sobre mí todas sus cosas, y créame que siento mucha alegría cuando al hablar de una obra mía, veo únicamente el nombre de Vd. y después Scarlatti y Bach³¹.

Por otro lado, la influencia de J. S. Bach en la música occidental es una constante desde el siglo XVIII, pero, a partir de la creación del canon occidental en el siglo XIX, se multiplica su presencia en los conciertos y, desde los planes de estudio, se le propone como base, modelo y referente. El compositor alemán queda entronizado casi como el “padre de la música” y a él se le considera, desde esa perspectiva, bien el creador o bien el perfeccionador de elementos tales como la armonía, el contrapunto, la melodía, la tonalidad, la modulación, etc., y en general de la base de toda la técnica musical. Por ello, es muy difícil que cualquier compositor desconozca su obra, pues en el ámbito de la música académica occidental, su influencia es tomada como una realidad inherente al hecho mismo de crear música. Por ello, Ernesto Halffter lo nombra elocuentemente junto a Falla y a Scarlatti como principal referente, porque éstos son, respectivamente, sus maestros del pasado y del presente, y Bach lo es de todos por ser el símbolo mismo de la música occidental.

Como indica Sutcliffe, la música de Scarlatti emplea una serie de recursos técnicos en su lenguaje musical heredados por sus sucesores. Desdeña enmarcarse en un estilo, pudiendo

³¹ Yolanda Acker, «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46», *Revista de Musicología* 17 (1 de enero de 1994): 124, <https://doi.org/10.2307/20796984>.

evocar ocasionalmente la *toccata* o el *concerto*, pero mezclándolos con otros estilos tales como fanfarrias, estilo pastoral, aires de danza, estilo imitativo arcaizante, etc.; en cualquier caso estos estilos son reinventados, mezclados, subvertidos³². Predominan las piezas en un movimiento con forma bipartita, la textura homofónica y a dos voces y el ritmo motórico con ocasionales rupturas. En su lenguaje musical utiliza recursos modales (modo frigio, cadencia andaluza), modulaciones abruptas, *acciaccaturas* y la oscilación entre los modos mayor y menor, así como acordes repetidos en *ostinato* en el registro central y danzas galantes (minueto, giga, gavota, etc.). Emplea elementos populares tales como figuras de tresillo hacia la conclusión de las frases melódicas, hemiolas (alternancia hemiólica entre el ritmo binario de 6/8, ó dos compases de 3/8, y el ternario de 3/4), aires de danzas populares e imitación de rasgueos guitarrísticos, de ritmos de procesión, de melismas vocales y de gaitas y cornamusas (bordones).

En el siglo XIX sus sonatas forman parte de la base de la técnica pianistas y compositores. Tanto Muzio Clementi³³ como Carl Czerny³⁴ publican, entre otros, colecciones de sonatas suyas, y su obra tiene una amplia difusión en el siglo XIX, de manera que grandes virtuosos del piano, como Franz Liszt, Ignaz Moscheles o Anton Rubinstein incluyen a Scarlatti en sus recitales³⁵. Johannes Brahms admira sus sonatas³⁶ y Frédéric Chopin recomienda su estudio:

Los profesores de piano están disgustados porque yo haga trabajar Scarlatti a mis alumnos. Pero me causa sorpresa que tengan tan poca vista. En su música hay muchos ejercicios para los dedos, así como una buena dosis de espiritualidad de la más elevada. A veces, alcanza incluso a Mozart. Si yo no temiese incurrir en la desaprobación de numerosos bobos, tocaría Scarlatti en mis recitales. Afirmo que vendrá un día en el que Scarlatti será frecuentemente interpretado en los conciertos, que el público le apreciará y se alegrará con él³⁷.

Así pues, el modo en que incorpora a sus obras recursos técnico-instrumentales tales como notas dobles y escalas, adornos (trinos, grupetos, trémolos), diseños reiterativos, melodías dobladas en distintos registros, diseños repartidos entre las dos manos, cruzamiento de manos,

³² W. Dean Sutcliffe, «Topic and genre», en *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-century musical style* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 78-95.

³³ Laura Cuervo Calvo, «El avance hacia la idiomatización del lenguaje pianístico a través de la edición de Clementi de las sonatas de D. Scarlatti (1791)», *Anuario Musical* 72 (2018): 123-36, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2017.72.04>.

³⁴ Elizabeth McKay, «Brahms and Scarlatti», *The Musical Times* 130, n.º 1760 (1989): 586-88, <https://doi.org/10.2307/965573>.

³⁵ Piero Rattalino, «Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes» (Madrid: SpanPress Universitaria, 1997), 210-222.

³⁶ McKay, «Brahms and Scarlatti», 586-588.

³⁷ Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, vol. 9 (Madrid: Fundación SGAE, 2002).

notas repetidas y saltos, influyeron decisivamente en la formación de la técnica virtuosística romántica del piano.

Felipe Pedrell (1841-1922) es considerado el padre del nacionalismo musical español. Su ideario se basa en dos ideas fundamentales: nacionalismo y progreso. Este ideario está definido en su escrito *Por nuestra música*, que comienza con una cita que atribuye, erróneamente a Antonio Eximeno (1739-1808): “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”. Esta frase se convierte en la base de su propuesta nacionalista, según la cual ha de establecerse una vía de comunicación entre la música natural o popular y la artificial o artística consistente en que el artista recibe y transforma la primera y la devuelve en forma de obra de arte. La idea de progreso en Pedrell surge de una visión organicista de la historia según la cual ésta es un proceso de avance y perfeccionamiento continuo. Desde este planteamiento, la evolución de la historia de la música tiene lugar a partir de una sucesión discontinua de precedentes progresos, descubrimientos, aciertos y errores. Así pues, partiendo de las ideas de progreso y de nacionalismo, su creación tanto teórica como compositiva se basa en tres pilares: la música popular, la música histórica nacional y el wagnerismo (considera la música de Wagner como una vía de regeneración y modernización, y adopta el uso del *leitmotiv*, la concepción del drama lírico en líneas generales y la orquesta sinfónica de grandes dimensiones)³⁸. Su ópera *Los Pirineos* es una obra paradigmática en este sentido, pues supone el intento de crear una ópera nacional basada en la recreación de melodías populares y en la utilización de técnicas de la polifonía litúrgica española (música redescubierta por la nueva musicología) y de la ópera wagneriana (opción de futuro opuesta al modelo italiano), en la pretensión de crear un lenguaje musical que sintetiza materiales históricos y modernos. El empleo de escalas modales suele estar presente en los pasajes basados en la música popular, así como orientalismos (cadencia andaluza y segundas aumentadas) para caracterizar a determinados personajes de sus óperas, y melismas y estructuras aparentemente irregulares³⁹.

Isaac Albéniz (1860-1909) es uno de los pioneros de la música española de finales del siglo XIX y principios del XX. Su nacionalismo musical español puede rastrearse en el empleo de ritmos de danzas populares (fandango, sevillanas, polo, bulería, zapateado, etc.), escalas modales, cadencia andaluza, elementos formales como la falseta y la copla, figura rítmica de

³⁸ Cristina Álvarez Losada, «El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)» (Universidad Autónoma de Barcelona, 2017): 161-175, <http://hdl.handle.net/10803/458674>.

³⁹ Francesc Cortés, «Ópera española: las obras de Felipe Pedrell», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996): 199-201

tresillo en la cadencia melódica, imitación de la guitarra (repetición de acordes arpegiados acompañando la melodía), alternancia hemiolica entre compases binarios y ternarios, imitación de melismas vocales o la duplicación a distancia de dos octavas de una melodía en registro agudo. También emplea estructuras formales no españolas en su origen como la forma sonata y la forma ternaria (ABA).

La armonía de Albéniz conjuga lo funcional con lo no funcional, y lo tonal con lo modal. Tiene influencias impresionistas tales como el empleo de la escala de tonos enteros y la extensión del sistema triádico mediante un mayor número de terceras superpuestas. Emplea también notas pedales internas, paralelismos (escalas de acordes), agregados de notas (apoyaturas de semitono) y cromatismo wagneriano⁴⁰. Tal y como indica Chiantore, la armonía de Albéniz, no sólo se ocupa de las funciones tonales y de la creación de tensiones y distensiones, sino que también desempeña un papel de búsqueda tímbrica:

Como si de un orquestador se tratara, Albéniz encuentra mil y una maneras de hacer sonar el mismo acorde, estudiando cuidadosamente su disposición, el número de notas que lo componen, la posibilidad de que se le añadan disonancias inesperadas cuya razón de ser no es crear tensión, sino aportar a ese acorde una luz desconocida. Albéniz investiga sobre el sonido como nunca lo había hecho antes, y lo hace en un instrumento como el piano, aparentemente homogéneo pero rico de infinitas posibilidades en lo que a disposición instrumental se refiere⁴¹.

Albéniz parte de melodías con carácter popular armonizadas de manera básica, pero a esa armonización le añade unos sonidos, que, aunque difuminan el conjunto no impiden su percepción, tal y como sucede en la pintura impresionista, y tampoco le restan su naturaleza popular. En este sentido, Adolfo Salazar, también recurre al paralelismo entre el color y el sonido para explicar este tipo de armonía de motivación tímbrica:

La facilidad con que el término fue admitido proviene de que, en efecto, la corriente armónica, como la corriente pictórica, procedían parejamente en el sentido de la descomposición de sus elementos constitutivos: en el color, que es una síntesis de otros colores simples del espectro; en la armonía, por la descomposición de la síntesis sonora del acorde en sus armonías implícitas: esto es, no las «presentes» en el acorde, sino las que pueden ser escuchadas cuando se refuerza la débil resonancia de los sonidos concomitantes. Si en un acorde tal como se oye existen resonancias que de una manera más o menos audible le dan un color o timbre *sui generis*, cuando se toca en un instrumento, en el piano, por

⁴⁰ Paul B. Mast, «Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz» (University of Rochester, 1974): 154, <http://hdl.handle.net/1802/3091>.

⁴¹ Luca Chiantore, «El piano después de la Suite Iberia» (Fundación ORCAM, 2010): 18-19, https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcam/docs/36_piano_despues_suite.pdf.

ejemplo, será posible y aun lógico utilizar como sonidos «presentes» aquellos implícitos: el acorde será, pues, la reunión de todos los sonidos de la serie armónica, y estos sonidos podrán ser utilizados sin más que relacionarlos con el sonido generador. O siguiendo el impulso expansivo, merced a la simple «suposición» de una nota que queda «aludida» de la misma manera que en una oración gramatical es posible eludir el sujeto mediante una simple alusión, giro indeterminado o, finalmente, nada⁴².

Por otro lado, la técnica pianística que aplica es de un sofisticado virtuosismo romántico que incluye elementos tales como: empleo del *rubato* y de cambios agógicos, ampliación de la técnica clavecinística (notas dobles, arpeggios, saltos, etc.), sutilidad tímbrica con indicaciones de difícil realización, empleo de tonalidades con muchas alteraciones, variedad de articulaciones y de tipos de ataque técnicos muchas veces simultáneos, pedalización variada, amplio espectro dinámico (de *ppppp* a *fffff*), empleo de elementos percusivos y onomatopeyas, así como cruces de voces, aglomerados de notas y desplazamientos que suponen grandes extensiones, saltos, cruzamientos y superposiciones de las manos que dificultan la distinción de planos sonoros⁴³.

Adolfo Salazar sirve de mediador con el pensamiento de Ortega y Gasset y las vanguardias europeas, especialmente las francesas. Salazar lleva a la música el pensamiento de Ortega y Gasset, para quien el término *élite* no es peyorativo sino un concepto necesario, y el modelo musical ha de ser antirromántico y deshumanizado. La forma de hacer crítica no considera negativos la parcialidad, el favoritismo, el elitismo. La impopularidad hacia el Arte Nuevo, y la hostilidad del público, la incomprensión y la soledad de los elegidos, la necesidad de una minoría reflexiva que dirija a la irreflexiva masa, el gobierno de los mejores. Salazar sigue a Ortega: la incomprensión y el rechazo de una obra como la *Consagración de la primavera* sería una muestra de su valor y de la incultura del público⁴⁴.

La historiografía lo considera como figura esencial en los aspectos más significativos de su época: paso de un nacionalismo conservador a otro progresista encarnado en Falla, entrada de corrientes musicales europeas (post-romanticismo, impresionismo, neoclasicismo, etc.), surgimiento de la Generación del 27 con la ascendencia de Falla, establecimiento de un proyecto musical de Estado con la II República, interrupción de estos procesos por la guerra y el exilio. Para Salazar el arte nuevo ha de ser forzosamente minoritario frente al arte de las masas (música urbana, teatral, etc., la que mueve dinero) las cuales han de ser conducidas por

⁴² Adolfo Salazar, *Conceptos fundamentales en la historia de la música* (Madrid: Alianza Música, 1997), 215

⁴³ Luca Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, Alianza música (Madrid: Alianza, 2001), 520-526.

⁴⁴ Carlos Villanueva, «Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas» (Madrid: ICCMU, 2009), 221-64.

las élites. Desprecia a las clases populares y al público como colectivo, a la cultura rural, la zarzuela, la música de banda, la música popular urbana. Observa su tiempo desde su torre de marfil, tal y como hacía Ortega para quien todo el arte joven es impopular, el romanticismo es el estilo popular, la masa no entiende el arte nuevo sólo una minoría dotada, el buen burgués es ciego y sordo porque se lleva mucho tiempo de halago a la masa y al “pueblo” que se sienten predominantes, con derecho a todo; el arte nuevo contribuye a que los “mejores” se reconozcan y combatan a los muchos. Es muy soberbio y hoy suena políticamente incorrecto. Salazar se incomoda si un artista nuevo como Ravel es reconocido por el público⁴⁵.

Salazar propuso un lenguaje neoclásico en el que la exaltación de la forma y lo clásico no debía dejar de lado el progreso y las nuevas técnicas de la realidad contemporánea, como tampoco la idiosincrasia de la propia identidad musical española. Se trataba de una regeneración de la música española que debía integrar lo tradicional y lo moderno, y lo universal y lo nacional, con ideales como sobriedad y pureza opuestos a la subjetiva exacerbación sentimental romántica. En línea con Pedrell y Falla, consideró que la búsqueda de la esencia musical española no había que buscarla en la cita folklórica ni en el tipismo de populistas giros y estructuras estereotipadas, sino en las fuentes históricas y populares más profundas y auténticas⁴⁶. Escogió a Ernesto Halffter como sucesor de Falla y lo ensalzó por encima de sus compañeros de generación silenciando en muchas ocasiones los logros de éstos, porque pensó que si repartía elogios entre todos ellos y no los concentraba en un solo compositor, se disiparía su estrategia de afianzar una nueva música que debía equiparar a España con el resto de potencias musicales europeas.

Manuel de Falla (1876-1946) es el compositor español más influyente del siglo XX. Como recoge García Laborda, el compositor recibe de Felipe Pedrell las bases para su nacionalismo basado en el cultivo de la música popular e histórica española, perfecciona sus conocimientos con el libro *L'acoustique nouvelle* (1854) de Louis Lucas, y en París se abre a las tendencias modernas en un proceso que deriva en un estilo neoclásico. Su producción pasa por cuatro etapas: una primera centrada en la asimilación de la música popular andaluza y en la composición de zarzuelas (como *La vida breve*), una segunda (1904-1919) marcada por Pedrell y el libro de Lucas en la que sus composiciones siguen tendencias andalucistas e impresionistas

⁴⁵ Beatriz Martínez del Fresno, «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y poularismo en torno a 1927», en *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Colección Música Hispana (Madrid: ICCMU, 2009), 455-78.

⁴⁶ Leticia Sánchez de Andrés, «Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner», en *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, Colección Música Hispana (Madrid: ICCMU, 2009), 49-68.

(*El amor brujo, El sombrero de tres picos, Noches en los jardines de España*), una tercera (1919-1933) de sobria orientación clasicista y castellanista (*Psyché, El retablo de maese Pedro, Concerto para clave y cinco instrumentos*; estas obras son las que más impactan en la Generación del 27 y constituyen el paradigma de la nueva música española) y una cuarta de retiro argentino y estilo universalista (*Homenajes, La Atlántida*). Formalmente, sus obras carecen de grandes desarrollos temáticos y se basan en la simetría de diversas partes que se unen entre sí por cédulas motílicas pequeñas en continua repetición sobre la base de grandes *ostinatos*⁴⁷.

En su artículo *Introducción a la música nueva* (1916) propone un modelo para la misma que es la base no sólo de su ideario musical, sino también del de la generación de Ernesto Halffter. Manuel de Falla, como Pedrell, concibe la historia de la música desde la ley del progreso según la cual la historia es un constante proceso evolutivo con aciertos y errores. Para Falla, uno de esos errores históricos era la atonalidad y considera que la música nueva debiera basarse en el abandono de las formas melódicas de origen poético-literario del siglo XVII hasta los dos primeros tercios del XIX, la pérdida de preferencia por los modos mayor y menor en favor de los modos antiguos y de otros que el compositor pudiera crear libremente, el predominio de una tonalidad con superposiciones tonales, la destrucción de la forma tradicional de desarrollo temático y la conservación de los principios de la tonalidad y de los géneros tradicionales⁴⁸. Como su maestro Pedrell, parte de la base de la música popular. En su caso “basa su acercamiento a la armonía popular en las características armónicas específicas de la guitarra como instrumento acompañante”, es decir, amplía los recursos de la armonía clásica con otros extraídos de la tradición popular española⁴⁹.

En 1920, Falla empieza a elaborar unos apuntes de armonía a partir de la lectura de la obra *L'Acoustique nouvelle, ou Essai d'application d'une méthode philosophique aux questions élevées de l'Acoustique, de la Musique et de la Composition Musicale* (1854), el único libro sobre música de Louis Lucas (1816-1863), a la que este autor consideraba una ciencia como la química o la medicina, sobre las que también escribió. Admirador de Plutarco y de Euclides, Lucas considera que la música se rige por leyes matemáticas, y en base a ello

⁴⁷ José María García Laborda, *La música del siglo XX. Parte 1: (1890-1914) modernidad y emancipación* (Madrid: Alpuerto, 2000), 95-99.

⁴⁸ Manuel de Falla, «Introducción al estudio de la Música nueva», *Revista musical Hispanoamericana* 12 (1916): 2-5.

⁴⁹ Cristina Urchueguía Schölzel, «Aspectos compositivos en las Siete Canciones populares Españolas de Manuel de Falla [1914/15]», *Anuario Musical* 0, n.º 51 (30 de diciembre de 1996): 177-202, <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.315>.

afirma que la tríada mayor (basada en los seis primeros armónicos) es la máxima expresión de la consonancia o que la escala de tonos enteros carece de dirección porque para ello tiene que haber irregularidad interválica. Además, da validez al intervalo de cuarto de tono a partir del enarmonía, procedimiento así denominado por él consistente en la libertad del intérprete para subir o bajar este microintervalo en determinadas notas de la escala en el proceso de interpretación; conjetura que este procedimiento se realizaba ya en la Grecia Antigua, y sobrevive en escalas hindúes y en la música popular bretona (que pierde su color si se armoniza con intervalos rígidos y formales)⁵⁰. Falla observa esta enarmonía, a la que él denomina *enharmonismo*, en el cante jondo y lo considera análogo a los cantos de la India y otros pueblos orientales⁵¹. Con el fin de crear la ilusión de esos cuartos de tono recurre a superposiciones tonales que encontrarán su justificación teórica en el libro de Lucas. Partiendo de Lucas, se replantea la construcción de acordes, de manera que estos pueden formarse mediante la superposición de quintas (justas, aumentadas o disminuidas, y ascendentes o descendentes) sobre cualquier nota de los acordes tríada mayor y menor, ampliando así el número de posibles acordes sin abandonar la tonalidad⁵².

Del mismo modo que Albéniz añadía notas a los acordes con una intención de búsqueda tímbrica, Falla va también más allá de la teoría tonal al buscar una sonoridad concreta a un determinado acorde tríada mediante el refuerzo de ciertos armónicos particulares de la serie armónica que la armonía tradicional deja de lado, al superponer intervalos de quinta que crean tensión y expanden esa estructura. Con este sistema de superposición se puede justificar cualquier nota de la escala cromática. La creación de acordes a partir de la superposición de quintas podría hacer pensar, sin embargo, en un posible uso de la politonalidad, que el propio Falla negó.

Falla abogaba por las 'Leyes Inmutables de la tonalidad', pero en el *Concerto* admite superposiciones tonales dando lugar a pasajes politonales; sin embargo, negaba que su música fuera politonal, dado que estos pasajes pueden explicarse dentro de su planteamiento tonal, y no corresponden a una caprichosa contraposición de dos tonalidades⁵³.

⁵⁰ Chris Collins, «Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and natural resonance: a myth exposed», *Journal of the Royal Musical Association* 128 (2003): 71-97.

⁵¹ Manuel de Falla, «El "Cante jondo" (canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo», *Urania* (1922): 9, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1044017>.

⁵² Víctor Navarro Maciá, «Propuesta metodológica para el análisis de la intertextualidad musical: el caso de los homenajes a Manuel de Falla» (Valencia, Universitat Politècnica de València, 2017): 34-35, <http://hdl.handle.net/10251/90389>.

⁵³ Olga Domínguez de León y Enrique Lacárcel Bautista, «Una aproximación analítica al primer movimiento del Concerto de Manuel de Falla», *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales* 3 (2008):

Como Scarlatti y Albéniz, Falla fue también un virtuoso de su instrumento. Estudió en Madrid con el prestigioso José Tragó, alumno de un alumno de Chopin (Georges Mathias), y ganó en 1899 el premio extraordinario de piano y en 1905 el concurso Ortiz y Cusó⁵⁴. Su repertorio para piano es reducido pero denso, siendo la *Fantasia bética* (1919) una obra cumbre en la que renuncia a la “comodidad” de la técnica romántica (caída del peso, rotación, vibración, etc.) en favor de la dureza y la sequedad de posiciones incómodas, desplazamientos bruscos del brazo y ataques secos y percusivos del teclado, recursos con los que pretende vincular el resultado sonoro con la sensación muscular y la fuerza expresiva de los intérpretes del flamenco tan alejados de los esquemas decimonónicos. La tensión de la mano, los ataques obstaculizados por las notas tenidas y el *fortissimo*, tienen como consecuencia un sonido áspero cercano a la sonoridad del cante flamenco, que el compositor también evoca con melismas y con la imitación de rasgueos guitarrísticos por medio de arpegios explosivos o de notas repetidas que exigen un ataque pinzado de los dedos al estilo de los antiguos tañedores, es decir, retirándolos al interior de la mano tan pronto como han pulsado la tecla⁵⁵.

De Scarlatti toma la mezcla de estilos, la forma bipartita, la textura homofónica y a dos voces, el ritmo ocasionalmente motórico, recursos modales, *acciaccaturas*, oscilación entre modos mayor y menor, acompañamiento con acordes repetidos (imitación de la guitarra), danzas galantes, elementos populares. De Pedrell (1841-1922) asume la idea de progreso y la necesidad de fundamentar la música en el pasado y en lo popular, ideas que también tomaron Albéniz, Falla o Salazar. De Albéniz toma elementos tales como: empleo de melodías acompañadas con acordes repetidos arpegiados, ritmos de danzas populares, de modos y recursos modales (modo frigio, cadencia andaluza), clichés nacionalistas (tresillo rematando frases, hemiola), imitación instrumental de melismas vocales, melodías dobladas a distancia de doble octava, estructuras formales (forma sonata, forma ternaria, alternancia falseta-copla), armonía con un papel de búsqueda tímbrica. De Salazar toma su propuesta neoclásica que consiste en partir de lo clásico para abrazar el progreso y las técnicas contemporáneas. De Falla asume la importancia de la música popular, la yuxtaposición formal ajena a los grandes desarrollos temáticos, la pérdida de preferencia por los modos mayor y menor en favor de los modos antiguos y de otros que el compositor pudiera crear libremente, el empleo de *ostinatos*, y la conservación de los géneros tradicionales y de los principios de una tonalidad ensanchada

111, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2721803>.

⁵⁴ Antonio Espíldora, «Albéniz y la Suite Iberia», *Literatura e interpretación del piano*, 2020, <https://literaturadelpiano.wordpress.com/2020/05/15/albeniz-y-la-suite-iberia/>.

⁵⁵ Chiantore, *Historia de la técnica pianística*, 528-533

con superposiciones tonales.

Por otro lado, Ernesto Halffter toma elementos técnico-instrumentales de sus modelos de referencia. Su técnica pianística se basa en la “comodidad” de la técnica romántica (caída del peso, rotación, vibración, etc.) surgida de la ampliación de la técnica clavecinística (notas dobles, notas repetidas, arpeggios, saltos, escalas, adornos, etc.) propia de Scarlatti, de quien también incorpora el empleo de diseños reiterativos, melodías dobladas en distintos registros, diseños repartidos entre las dos manos o cruzamiento de manos. De Albéniz incorpora el *rubato*, la variedad agógica, dinámica, tímbrica, y de articulaciones, tipos de ataque y pedalización, aunque sin llegar a alcanzar las cotas de virtuosismo de este compositor. Pese a que Falla es su más importante influencia, Ernesto Halffter no renuncia a la “naturalidad” de la técnica romántica y no asume elementos de la técnica pianística de aquel tales como la dureza, la sequedad, la incomodidad, la brusquedad y la percusividad.

2.2.- El lenguaje musical de Ernesto Halffter

Ernesto Halffter es un bien informado compositor del siglo XX impregnado del conocimiento de la tradición musical y técnico-instrumental de los siglos precedentes. Del estudio de sus referentes se deducen, en buena medida, los elementos que asume y reelabora en su lenguaje musical: conservación de los principios tonales y los géneros tradicionales, ampliación del espectro modal (modos mayor, menor, antiguos y nuevos), empleo de texturas homofónicas y a dos voces, estructuras formales sencillas (rondó, forma ternaria, pequeñas formas, sonata monotemática bipartita, forma sonata, danzas barrocas, períodos simétricos con frases cuadradas diseños reiterativos, destrucción de la forma tradicional de desarrollo temático), melodías dobladas en distintos registros, *rubato*, onomatopeyas, clichés nacionalistas (hemiola, cadencia andaluza y otros recursos modales, tresillo rematando frases, aires de danzas populares, imitación de melismas vocales, de la guitarra y de cornamusas). Además, desde el predominio de las funciones tonales de tónica y dominante, busca una armonía tímbrica basada en la extensión del sistema triádico (aumento del número de terceras superpuestas), acordes de sexta (napolitana, aumentada), apoyaturas de semitono, notas pedales internas, paralelismo de acordes, predominio de una tonalidad con superposiciones tonales (superposición de quintas), empleo de bordones y notas pedal. Por otro lado, de su escritura pianística puede deducirse que el compositor posee una sólida técnica instrumental que le lleva a la búsqueda de posiciones cómodas y naturales de la mano que tienen como finalidad una sonoridad limpia y plena; de manera que, sin llegar a las grandes dificultades técnicas de Albéniz y Falla, su lenguaje pianístico asume elementos de sus referentes tales como notas repetidas, diseños reiterativos,

melodías dobladas en distintos registros, trinos (simples, dobles, en voces interiores), notas dobles, escalas, arpeggios, cruce de manos, saltos, diseños repartidos entre ambas manos, melismas vocales, variedad de articulaciones, de tipos de ataque, de pedalizaciones y de cambios agógicos y, sólo muy ocasionalmente, elementos percusivos y bruscos.

3.- Análisis musical de *Rapsodia portuguesa*

Entre 1935 y 1954, Ernesto Halffter residió en Lisboa donde dirigía el Instituto Español. En su «medio exilio» y «en atmósferas de retaguardia», como dice su sobrino Cristóbal Halffter, compuso entre 1937 y 1940 la *Rapsodia portuguesa*, en memoria de Maurice Ravel, muerto un año antes.

Ernesto, en su medio exilio entre Lisboa y Madrid, se mantiene en atmósferas de retaguardia. [...] El exilio y sus circunstancias terribles dan como resultado una cierta paralización de las vanguardias. En esa situación Ernesto vuelve su mirada hacia atrás, hacia Ravel, hacia un tipo de música más impresionista, y se olvida de quienes hasta entonces habían sido sus guías: Stravinsky y Bartók⁵⁶.

La composición tuvo lugar durante el período final de la guerra civil que supuso el desmembramiento de la Generación del 27 y el aislamiento de España, causa de la carencia de novedades en la década de los cuarenta, y el predominio de un nacionalismo casticista y una continuación del sinfonismo romántico de la Generación de los Maestros. La influencia de este romanticismo tardío se manifiesta en *Rapsodia portuguesa* en el empleo de *cadenze* y fermatas chopinianas, aunque son más numerosas las referencias a Scarlatti (claridad y pulcritud) y a Ravel (sonoridad impresionista). Es probable que Ernesto Halffter tuviera en mente la *Rapsodia española* (1907) del compositor francés, en cuyo «Preludio de la noche» (primera parte de la *Rapsodia*) hay extensos pasajes basados en el tetracordo fa-mi-re-do# en *ostinato*. Como se demostrará, del análisis de los temas presentes en *Rapsodia portuguesa* de Ernesto Halffter se concluye que hay en ellos una serie de tetracordos, más o menos implícita, que podría actuar como velado homenaje a Ravel.

The image shows a musical score for piano four hands, specifically the beginning of Maurice Ravel's 'Rapsodia española'. The score is written for two staves, labeled 'PRIMA' (right hand) and 'SECONDA' (left hand). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Modéré'. The first staff (PRIMA) starts with a treble clef and contains a melodic line with a tetracord (fa-mi-re-do#) in the right hand. The second staff (SECONDA) starts with a bass clef and contains a bass line. The dynamics are marked 'ppp' (pianississimo) and 'p' (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ejemplo 1. M. Ravel: *Rapsodia española* (inicio). Transcripción para piano a cuatro manos.

⁵⁶ Cristóbal Halffter, «Una obra por investigar», *Revista Residencia* 3 (1999), <http://www.residencia.csic.es/bol/num3/halffter.htm>.

El hecho de que sea una rapsodia favorece la yuxtaposición más o menos fragmentaria de elementos musicales populares sometidos a la inspiración, la fantasía y el carácter improvisatorio del compositor. Como señala Acker, el propio compositor documentó la presencia de música popular portuguesa en la copia de estudio de la reducción para dos pianos del pianista Guillermo González: «*Canção de Beira Baixa*» en el número 2 de ensayo, «*Guajira portuguesa*» en el 4, «*Tema de la Señora del Mar que se canta para el feliz regreso de los pescadores*» en el 9, «*Canción de cuna (para mecer a Manolito)*» al final del 9, «*Trompetas caballería española*» en el 10, «*Fandango portugués*» en el 13 y «*Fado de Coimbra (choradinhos)*» en el 21⁵⁷.

He sentido siempre un gran respeto hacia Portugal y admiro entrañablemente su arte, cuyas expresiones más logradas están, a mi juicio, en la pintura y la literatura. En cuanto a la música, no comprendo por qué en general los compositores portugueses no se han acercado más a su folklore, tan rico y bello, y que, salvo algún caso aislado, no lo hayan recogido como hemos hecho los españoles con el nuestro. Soy un gran admirador del fado por su profunda y bella esencia popular, inimitable y que expresa tan bien la marcada personalidad del pueblo portugués⁵⁸.

La obra se estrenó en Lisboa el 20 de junio de 1940 y en París el 23 de marzo de 1941⁵⁹, y durante los primeros años de la década de los cuarenta se presentó en España, Portugal y Alemania en actos de hermanamiento entre los citados regímenes dictatoriales. En plena Segunda Guerra Mundial, el diario *El Adelanto*, se hace eco el 4 de julio de 1942 del Tercer Festival Musical Germano-Español que tendría lugar entre los días 5 y 11 de aquel mes en Bad Elster y Dresde para “estrechar los lazos de amistad espiritual y política entre las dos naciones” y en el que fue interpretada la obra con José Cubiles al piano. El diario anunciaba que el compositor, junto a otras personalidades de la política y la cultura, estaría presente en el festival.

El programa del tercer festival de música abarca nuevamente las más destacadas composiciones de los principales compositores españoles y alemanes. Albéniz, figura en el programa con *Triana*; de Grados [sic], se ejecutará las *Goyescas*; de Arriaga, el *Cuarteto*, y de Usandizaga, *Golondrinas*. También serán interpretadas piezas de Falla (*En los jardines de España*), Halffter (*Rapsodia portuguesa*), Turina (*Danzas Fantásticas*), Guridi (*10 melodías vascas*), Joaquín Rodrigo (poema sinfónico *El lirio azul*) y Conrado del Campo (*Divina Comedia*). Además, serán interpretadas la zarzuela de Barbieri *El Barberillo de Lavapiés* y otras piezas ligeras de música

⁵⁷ Yolanda Acker et al., *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*, ed. Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997), p. 67.

⁵⁸ Ernesto Halffter, «Ernesto Halffter (entrevista)», *Ritmo: revista musical ilustrada*, 1986, <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000197673>.

⁵⁹ Acker et al., *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*, p. 69.

española. [...] Como huéspedes de honor, han prometido su asistencia a este festival los compositores Turina y Halffter; los críticos musicales Federico Sopena y Antonio de las Heras; el jefe de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, Conde de Superunda; el Jefe de la Sección Cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, Marqués de Auñón, y el Comisario general de Museos del Ministerio de Educación Nacional, Francisco Iñiguez⁶⁰.

Al margen de que finalmente Ernesto Halffter pudiera o no asistir a aquel festival, la noticia viene a corroborar que con el fin de la guerra vendrían tiempos tanto de paralización de las vanguardias, como de tendencia hacia el sinfonismo de la Generación de los Maestros, con su fusión de nacionalismo casticista, romanticismo e impresionismo. En esta tendencia ya había participado el propio Ernesto Halffter antes de la guerra, junto con el más vanguardista estilo neoclásico que en su *Rapsodia* parece dejar un tanto de lado, pero que retomará nuevamente en obras posteriores y será una seña de su estilo personal.

El 2 de julio de 1964, en el diario ABC, a propósito del Festival de Granada en el que se interpretó la *Rapsodia*, Federico Sopena (que había sido invitado al Tercer Festival Musical Germano-Español veintidós años antes, y era un crítico muy influyente desde los primeros tiempos de la posguerra) se refiere a esta composición como la “obra que en los primeros tiempos de nuestra posguerra sirvió para reanudar el diálogo con el discípulo de Falla”⁶¹, constatando que Ernesto Halffter había perdido el contacto con el campo intelectual español durante la guerra, y su posición privilegiada en el mismo durante los inicios del régimen franquista. Un año antes, el 25 de mayo de 1963, el crítico y compositor Norberto Almandoz en el ABC de Sevilla, escribía acerca de la *Rapsodia* y sus referencias al folklore portugués, Liszt, Ravel y Falla, y a la técnica de la yuxtaposición:

En la *Rapsodia portuguesa*, los fados, canciones amorosas, humorísticas, etc., se suceden con trabazón de independencia y lógica constructiva. El piano, que delata sugerencias de Ravel y de refilón de Liszt -orientador de muchos músicos modernos-, ha sido tratado como instrumento integrante de la orquesta, sin excesivas exhibiciones solísticas. La obra suena con perfecto equilibrio, de continuo pathos de inspiración popular, sin desmayos ni altos en el camino. En algunos momentos nos recordaba *Las noches en los jardines*, de Falla, trasladada a ambiente lusitano, de más breves motivaciones y apuntes folklóricos⁶².

⁶⁰ «El Tercer Festival Musical germano-español», *El adelanto*, 4 de julio de 1942, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000957747

⁶² Federico Sopena, «El Festival de Granada: Obras de Falla y de los Halffter», ABC, 1964, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19640702-63.html>: p. 63

⁶² Norberto Almandoz, «La dinastía de los Halffter», ABC, 1963, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc->

La obra ha recibido la atención de algunos de los principales intérpretes de música española hasta la actualidad (desde los primeros tiempos de Leopoldo Querol, José Cubiles, Helena Costa, Margerite Long y Maria Antonieta Laveque, hasta Gonzalo Soriano, Guillermo González, Francisco Martínez-Ramos, Artur Pizarro, etc.) y también de musicólogos como Andrés Ruiz Tarazona que la incluye en su divulgativa *Discoteca esencial* como una de las trescientas obras indispensables en una fonoteca⁶³. También ha recibido atención desde el mundo de la danza: en 1981, el Ballet Nacional Clásico estrenó una producción con la música de la *Rapsodia Portuguesa* bajo la dirección y coreografía y Víctor Ullate⁶⁴.

En el análisis musical de la *Rapsodia portuguesa* que va a continuación, se ha seguido, como se avanzó en la introducción, un método con una primera etapa paramétrica (objetiva) y una segunda semiótica (interpretativa, sobre los significados), centrada en la búsqueda de tópicos para encontrar huellas de: el pasado, la vanguardia y el folklore.










3.1.- Forma








La obra se estructura en siete secciones yuxtapuestas, cada una de las cuales es fácilmente distinguible por implicar un cambio de carácter, de *tempo*, de material rítmico-melódico y de instrumentación. Esta yuxtaposición no obedece a ningún esquema preexistente, y cada una de estas secciones se articula, a su vez, de manera independiente con respecto a las demás, pudiendo encontrarse forma sonata, forma *lied*, escritura concertante o yuxtaposición de subsecciones dentro de una misma sección. No se trata, sin embargo, de una sucesión fragmentaria de secciones contrastantes, sino de un discurso fluido y continuo. La yuxtaposición es una alternativa distinta que se opone a los desarrollos temáticos y es una característica del neoclasicismo. Además, por tratarse de una rapsodia, entronca con la voluntad de conservar los géneros tradicionales propia del neoclasicismo. He aquí un esquema general de la obra:

sevilla-19630525-59.html: p. 59

⁶³ Andrés Ruiz Tarazona, *Discoteca esencial* (Madrid: Real Musical, 1994), p. 61

⁶⁴ <http://cdmyd.mcu.es/cnd/titulos/titulo/?id=18>

Sección	Aire	Tonalidad	Temas principales
I (cc.1-24)	<i>Ampio e sostenuto</i>	MiM	<p>Tema A</p>   <p>Tema B</p> 
II (cc.25-193)	<i>Allegretto vivace</i> <i>Sostenuto, ma con agitazione</i> <i>Tranquillo, ma non tanto</i>	lam-dom	<p>Tema C</p>  
III (cc. 201-230)	<i>Andante</i>	ReM	<p>Tema D</p>   <p>Canción de cuna</p>  <p>Caballería española</p> 

<p>IV (cc.231-269)</p>	<p><i>Allegretto vivace. Moderato</i></p>	<p>Lam-Mib</p>	<p>Tema C</p>  <p>Tema A</p>  <p>Tema B</p> 
<p>V (cc.270-492)</p>	<p><i>Vivo con allegrezza</i></p>	<p>Fa#m- La M- Mi M- do#m- Lab M- do m- RebM- Si M- do#m</p>	<p>Tema E</p>  <p>Tema F</p>  <p>Tema G</p> 
<p>VI (cc.493-518)</p>	<p><i>Andantino</i></p>	<p>Do#m</p>	<p>Tema H</p> 




VII (cc.519-637)	<i>Allegro brioso</i>	fa#m- si m- La M	Tema I 
---------------------	-----------------------	------------------------	--

Tabla 1. Esquema general de la obra

La primera sección (cc. 1-24) se organiza en base a una yuxtaposición de elementos. Comienza exponiendo el Tema A, que es una fanfarria introductoria (cc. 1-6), seguida por una variación por medio de unos *grupetos* pianísticos (cc. 7-8). Estos dan pie a la aparición del Tema B (cc. 9-12) que es seguido por una *cadenza* a cargo del piano solista (cc. 12-13) y por una subsección impresionista (cc. 14-24), basada en el Tema B, que concluye con una reaparición del Tema A (cc. 21-24). A continuación, se muestra una tabla con la organización formal de esta sección acompañada de unos ejemplos extraídos de la versión para dos pianos realizada por el propio compositor:

SECCIÓN I (cc. 1-24)	
Organización formal	Ejemplos
Tema A: fanfarria introductoria (cc. 1-6)	 <p>Ejemplo 2. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 1-2); versión para dos pianos</p>
Variación de Tema A: <i>grupetos</i> pianísticos (cc. 7-8)	 <p>Ejemplo 3. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 7); versión para dos pianos</p>



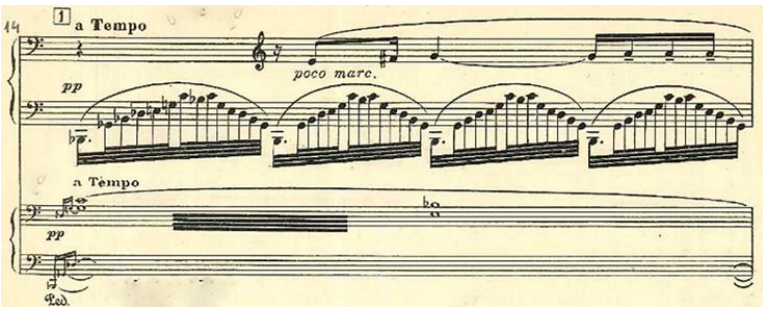

<p>Tema B (cc. 9-12)</p>	 <p>Ejemplo 4. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 8-10); versión para dos pianos</p>
<p>Cadenza (cc. 12-13)</p>	 <p>Ejemplo 5. <i>Rapsodia portuguesa</i> (inicio c. 13); versión para dos pianos</p>
<p>Subsección impresionista (cc. 14-24)</p>	 <p>Ejemplo 6. <i>Rapsodia portuguesa</i> (c. 14); versión para dos pianos</p>
<p>Final: reaparición Tema A (cc. 21-24)</p>	 <p>Ejemplo 7. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 21-22); versión para dos pianos</p>

Tabla 2. Organización formal de la Sección I

Por su parte, la segunda sección (cc. 25-193) es una forma sonata clásica, aunque sin la tensión armónica característica de la sonata del clasicismo, y con un solo tema (Tema C), la *Canção de Beira Baixa*, cuyos segmentos C₁ y C₂ son tratados por separado en la sección de desarrollo donde actúan como dos temas distintos. La forma sonata se distribuye de la siguiente manera: introducción (cc. 25-63) – exposición (cc. 64-81) – desarrollo (cc. 82-154) – reexposición (cc. 155-172) – coda (cc. 173-200). La sección de desarrollo se compone de cuatro episodios. El primero (cc. 82-97) elabora en Do Mayor la cabeza (cc. 82-91) y el final (cc. 92-97) del tema, tras lo cual comienza una transición hacia el siguiente episodio, en la cual se reelabora la introducción de esta sección (cc. 98-106). El segundo (cc. 107-132) oscila entre fa menor y fa mayor y se basa en C₂ (este episodio remite a Scarlatti, tanto por la citada oscilación como por el uso de octavas partidas repartidas entre ambas manos). El tercero (cc. 133-142) desarrolla en Fa Mayor el segmento C₂ conservando su contorno melódico aunque ampliando sus intervalos; el cuarto (cc. 143-154) comienza en Fa Mayor y desarrolla un motivo de tres notas ascendentes derivados de las notas tercera, cuarta y quinta del segmento C₁; y la sección de desarrollo concluye con cuatro compases de transición a la reexposición en do menor, en los que el compositor emplea el color armónico del modo mixolidio. Tras la reexposición, donde vuelve a emplear la «*Canção de Beira Baixa*» en do menor, tiene lugar una coda (cc. 172-200), en la misma tonalidad, donde se suceden trinos y *glissandi* a modo de melismas vocales que remiten a Scarlatti y Falla. A partir del c. 194 se produce una transición a la siguiente sección, apareciendo en los cc. 194-197 el tema A₁ y en los compases 198-200 un anticipo del tema D₂.

SECCIÓN II (cc. 22-193)	
Organización formal	Ejemplos
Introducción (cc. 25-63)	 <p>Ejemplo 8. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 25-32); versión para dos pianos</p>
Exposición (cc. 64-81)	 <p>Ejemplo 9. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 64-73); versión para dos pianos</p>

Desarrollo
(cc. 82-154)



Ejemplo 10. *Rapsodia portuguesa* (cc. 81-89); versión para dos pianos



Ejemplo 11. *Rapsodia portuguesa* (cc. 92-99); versión para dos pianos



Ejemplo 12. *Rapsodia portuguesa* (cc. 107-112); versión para dos pianos



Ejemplo 13. *Rapsodia portuguesa* (cc. 133-138); versión para dos pianos



Ejemplo 14. *Rapsodia portuguesa* (cc. 144-147); versión para dos pianos



Ejemplo 15. *Rapsodia portuguesa* (cc. 151-154); versión para dos pianos

Reexposición
(cc. 155-172)



Ejemplo 16. *Rapsodia portuguesa* (cc. 155-162); versión para dos pianos

Coda
(cc. 172-200)



Ejemplo 17. *Rapsodia portuguesa* (cc. 173-177); versión para dos pianos



Ejemplo 18. *Rhapsodia portuguesa* (cc. 194-197); versión para dos pianos



Ejemplo 19. *Rhapsodia portuguesa* (cc. 198-200); versión para dos pianos

Tabla 3. Organización formal de la Sección II

Las secciones tercera y cuarta son más sencillas desde el punto de vista estructural. La tercera sección (cc. 201-230) es una canción de cuna que emplea en primer lugar el «Tema de la Señora del Mar que se canta para el feliz regreso de los pescadores» (cc. 201-210) en Re mayor, una frase de ocho compases precedida de dos de introducción. Tras una preparación de tres compases y medio, sigue la «Canción de cuna (para mecer a Manolito)» (cc. 214-218) que se deriva del tema precedente y que es seguida por «Trompetas de la caballería española» que se mezclan con fragmentos de la canción de cuna (cc. 220-230). Por su parte, la cuarta sección (cc. 231-269) comienza con una *cadenza* cuyos ocho primeros compases emplean un lenguaje que recuerda al neoclasicismo de los años veinte que el compositor parece estar dejando de lado en esta obra. Se basa en la ya empleada «*Canção de Beira Baixa*» que, como en su anterior aparición, está en la tonalidad de la menor, pero en esta ocasión, el compositor se refiere de alguna manera al dodecafonismo al emplear una sucesión de doce sonidos en el acompañamiento que no se trata de una auténtica serie dodecafónica sino un acompañamiento con las doce alturas del total cromático. Sin embargo, esta sonoridad es interrumpida por una nueva referencia a las trompetas de la caballería española (cc. 239-244) tras lo cual la *cadenza* continúa con una sonoridad impresionista. Con un recorrido tonal basado en la sucesión de quintas (la menor- re menor - Sol Mayor - Do Mayor - Fa Mayor- Sib Mayor) el solista prepara la entrada de la orquesta en Mib Mayor, que se produce en el c. 261, donde se confrontan los Temas A y B en una transición hacia la coda de la sección.




SECCIÓN III (cc. 201-230)	
Organizació formal	Ejemplos
Tema D (cc. 201-210)	 <p>Ejemplo 20. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 202-203); versión para dos pianos</p>
Canción de cuna (cc. 214-218)	 <p>Ejemplo 21. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 214-215); versión para dos pianos</p>
«Trompetas de la caballería española» (cc. 220-230)	 <p>Ejemplo 22. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 217-223); versión para dos pianos</p>

Tabla 4. Organización formal de la Sección III

SECCIÓN IV (cc. 231-269)

Organización formal

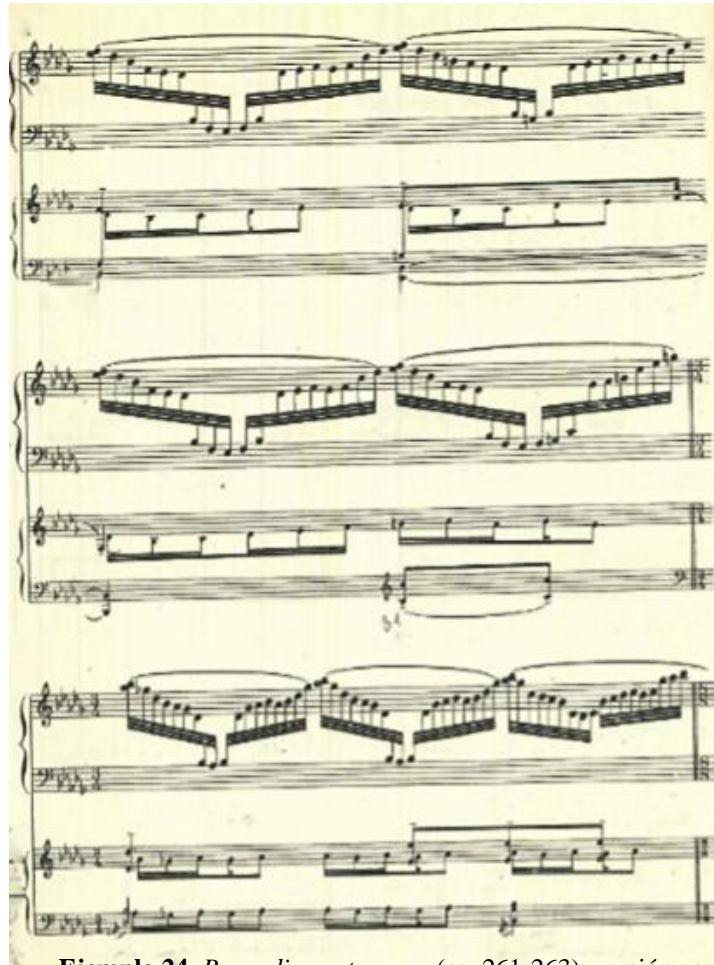
Ejemplos



Ejemplo 23. *Rapsodia portuguesa* (cc. 230-247); versión para dos pianos

Transición
a la Coda
(cc. 261-263)







Ejemplo 24. *Rapsodia portuguesa* (cc. 261-263); versión para dos pianos

Tabla 5. Organización formal de la Sección IV

La quinta sección (cc. 270-492) se estructura en base a los Temas E, F y G. Sin salirse de la tonalidad tradicional y de la polaridad tónica-dominante, la forma se genera por medio de la yuxtaposición progresiva de pequeñas unidades fragmentarias derivadas de los citados temas. A continuación, se describe someramente un proceso que no es fácil seguir auditivamente. Comienza en La Mayor presentando un tapiz introductorio que deviene en diseño de acompañamiento sobre el que se presenta el segmento E₁ (cc. 275-281), se anticipa el comienzo del Tema F (cc. 282-284), y nuevamente los segmentos E₁ (cc. 288-295) y E₂ (cc. 296-311). Se introduce un nuevo tapiz sobre el que entra definitivamente el tema F (318-321), que es tres veces variado en los cc. 322, 326 y 330, siempre sobre los grados tonales de La Mayor. Un puente sobre el acorde de si con función de dominante (cc. 334-344) conduce el tema G (cc. 345-355) en la tonalidad de Mi Mayor. El piano va yuxtaponiendo temas y segmentos de temas en diversas tonalidades empleando únicamente acordes de tónica y de dominante: E₁ en La Mayor (cc. 356-368), F en Mi Mayor (cc. 371-386), y una variación del tema E (cc. 387-400) en do# menor. Sigue después el segmento E₁ en Mi Mayor (cc. 401-406) y un pequeño *ostinato* basado en la cabeza del tema F en Lab Mayor (cc. 407-412), la cual es sometida a ligeras

modificaciones (cc. 413-432) que se yuxtaponen de la siguiente manera: motivo [do-reb-mib-reb-fa-mib] en Lab mayor, en el c. 421 con una pequeña modificación melódica [mi-fa#-sol#-fa#-la-(fa#)-sol#] y en el c. 425 [do-re-mi-re-fa-mi] sobre una armonía de la menor, en c. 429 modificado melódicamente [mi-fa#-sol#-la-si-la] para cadenciar a do menor en c. 431 [sol-la-si-la-do-(la)-si] con una modificación melódica análoga a la del c. 421. A ello hay que añadir dos citas del tema F en la menor (cc. 419-423) y en do menor (cc. 429-433). Un puente (cc. 433-447) conduce a sucesivas presentaciones del tema G en si menor (cc. 448-456), Mi Mayor (cc. 467-475) y do# menor (cc. 476-485), que es la tonalidad de la siguiente sección a la que se llega tras otro pequeño puente (cc. 486-492).

SECCIÓN V (270-492)	
Organización formal	Ejemplos
<p>Tapiz introductorio, E₁ (cc. 275-281), anticipo de F (cc. 282-284)</p>	 <p style="text-align: center;">Ejemplo 25. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 270-283); versión para dos pianos</p>
<p>E₁ (cc. 288-295) y E₂ (cc. 296-311)</p>	 <p style="text-align: center;">Ejemplo 26. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 284-298); versión para dos pianos</p>

Tema F

343
320
328

15

ff

This musical score for Tema F consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 320-327) features a complex texture with many beamed notes and a circled measure 15. The second system (measures 328-335) continues the intricate texture. The third system (measures 336-343) concludes with a fortissimo (ff) dynamic marking.

Ejemplo 27. *Rapsodia portuguesa* (cc. 313-333); versión para dos pianos

Tema G

p *cresc.*
p *cresc. sempre*

This musical score for Tema G is presented in two systems. The first system (measures 345-352) shows a piano part with a *p* dynamic and a *cresc.* marking, and a bass part with a *p* dynamic. The second system (measures 353-355) features a piano part with a *cresc. sempre* marking and a bass part with a *p* dynamic.

Ejemplo 28. *Rapsodia portuguesa* (cc. 345-355); versión para dos pianos

E₁ en La Mayor
(cc. 356-368)

f *ff*
p *legg.* *f*

This musical score for E₁ en La Mayor consists of two systems. The first system (measures 356-363) features a piano part with *f* and *ff* dynamics and a bass part with a *p* dynamic. The second system (measures 364-368) shows a piano part with *legg.* and *f* dynamics and a bass part with a *p* dynamic.

Ejemplo 29. *Rapsodia portuguesa* (cc. 356-363); versión para dos pianos

F en Mi Mayor

(cc. 371-386)



Ejemplo 30. *Rapsodia portuguesa* (cc. 371-378); versión para dos pianos

Variación del tema E

(cc. 387-400) en do#
menor.



Ejemplo 31. *Rapsodia portuguesa* (cc. 386-400); versión para dos pianos

E₁ en Mi Mayor

(cc. 401-406)



Ejemplo 32. *Rapsodia portuguesa* (cc. 401-406); versión para dos pianos

Ostinato sobre la cabeza
del Tema F en Lab M
(cc. 407-412)



Ejemplo 33. *Rapsodia portuguesa* (cc. 407-412); versión para dos pianos

Cabeza Tema F



Ejemplo 34. *Rapsodia portuguesa* (cc. 421-422); versión para dos pianos

Tema G



Ejemplo 35. *Rapsodia portuguesa* (cc. 425-433); versión para dos pianos



Ejemplo 36. *Rapsodia portuguesa* (cc. 448-449); versión para dos pianos



Ejemplo 37. *Rapsodia portuguesa* (cc. 467-470); versión para dos pianos



Ejemplo 38. *Rapsodia portuguesa* (cc. 476-477); versión para dos pianos

Tabla 6. Organización formal de la Sección V

En la sexta sección (cc. 493-518) se vuelve a una canción popular, a un fado de Coimbra en la tonalidad de do# menor, "una canción popular portuguesa, de carácter amoroso y generalmente melancólico, que se acompaña casi siempre con guitarra. Se divide en dos períodos de ocho compases cada uno y emplea acordes de tónica y dominante"⁶⁵. Es una canción lenta y doliente que se interpreta haciendo uso del *rubato*, y que al ser de corte popular se desenvuelve en períodos de ocho compases y con una armonización sencilla y convencional: la orquesta realiza una introducción de ocho compases que imita a la guitarra (que sirve también de coda de dos compases antes de pasar a la siguiente sección) y la canción propiamente dicha se divide en dos frases de ocho compases cada una.

⁶⁵«Fado», en *Monitor* (Madrid: Salvat, 1965).

494 **Ritenuto** 21 **Andantino** (♩ = 69)

pp

Ritenuto **Andantino** (♩ = 69)

p *Ataco.*

497

p dolce espr.

pp

502

507

più sonoro

pp

512



Ejemplo 39. *Rapsodia portuguesa* (cc. 491-519); versión para dos pianos

La séptima sección (cc. 519-637) recuerda a los conciertos barrocos en los que los pasajes en *ritornello* por el *ripieno* alternan con los del solista o solistas. Tras una introducción (cc. 519-522) en fa# menor, aparece el tema I (cc. 523-530), que se divide en los segmentos I₁ e I₂, tras lo cual se produce la entrada del piano con una modificación del segmento I₂ (cc. 530-536). Sigue un *ritornello* basado en el segmento I₂ (cc. 537-543) tras el que en una nueva intervención del solista (cc. 544-559) se fusionan los segmentos I₁ e I₂ de la siguiente manera: por un lado el ritmo implícito es el sincopado de I₂ (que viene dado por el uso de notas pedal en el diseño pianístico), y por otro el diseño melódico se deriva de I₁ (ascenso de segunda y dos terceras descendentes). Siguen alternándose entonaciones orquestales de los segmentos del tema I con pasajes de brillantez técnico-instrumental. Las primeras pueden asimilarse a los *ritornelli* de los conciertos barrocos, los segundos a los episodios solistas de estos. Tras un pasaje técnico (cc. 551-559) del solista basado en escalas y arpegios, la orquesta repite dos veces la cabeza del segmento I₁ (cc. 559-562), a lo que sigue un nuevo pasaje técnico del solista (cc. 563-565) con el efecto sincopado del segmento I₂ en la figuración pianística. El siguiente pasaje orquestal se basa en el segmento I₂ (cc. 566-579), y sus primeros compases son un eco de la inmediatamente anterior intervención pianística. Sigue un nuevo pasaje técnico (cc. 580-591) y un puente (592-617) que conduce a la coda (618-637) que insiste en el acorde de La Mayor sobre el que concluye la obra brillantemente.

SECCIÓN VII (cc. 519-637)

Organización formal

Ejemplos

Introducción
(cc. 519-522)



Ejemplo 40. *Rapsodia portuguesa* (cc. 519-522); versión para dos pianos

Tutti
(cc. 523-530)



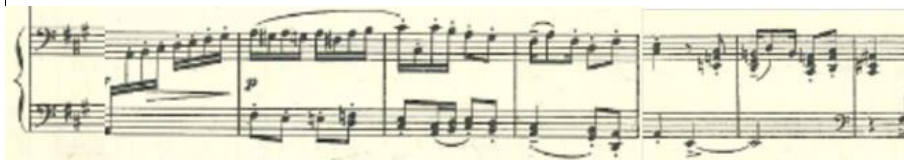
Ejemplo 41. *Rapsodia portuguesa* (cc. 523-530); versión para dos pianos

Solo
(cc. 530-536)



Ejemplo 42. *Rapsodia portuguesa* (cc. 529-534); versión para dos pianos

Tutti
(cc. 537-543)



Ejemplo 43. *Rapsodia portuguesa* (cc. 537-543); versión para dos pianos

Solo
(cc. 544-559)



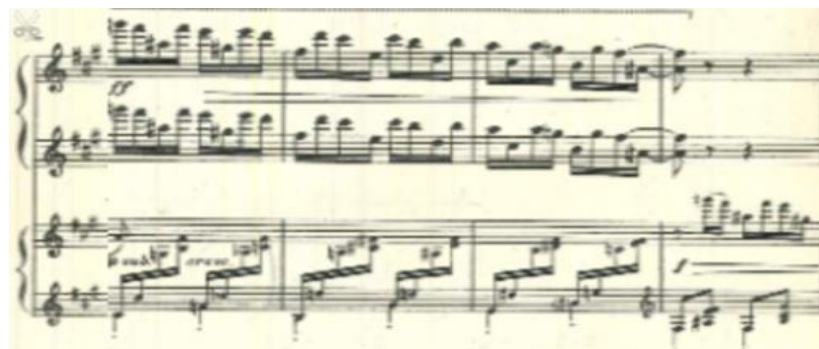
Ejemplo 44. *Rapsodia portuguesa* (cc. 544-546); versión para dos pianos

Tutti
(cc. 559-562)



Ejemplo 45. *Rapsodia portuguesa* (cc. 559-562); versión para dos pianos

Solo
(cc. 563-565)



Tutti
(cc. 566-579)



Ejemplo 46. *Rapsodia portuguesa* (cc. 563-572); versión para dos pianos

<p>Solo (cc. 580-591)</p>	
<p>Puente (cc. 592-617)</p> <p>Coda (cc. 618-637)</p>	
<p>Ejemplo 48. <i>Rapsodia portuguesa</i> (cc. 631-637); versión para dos pianos</p>	

Tabla 7. Organización formal de la Sección VII

3.2.- Melodía

La melodía es fácilmente identificable tanto en la partitura como auditivamente. Su papel es fundamental, pues la obra se articula en una serie de temas y motivos melódicos tradicionalmente contruidos y que guardan una relación entre sí. Cada sección se basa en uno o dos temas principalmente, algunos recurrentes a lo largo de la pieza, pero generalmente en cada sección hay uno o dos temas que son específicos de esa sección. Las melodías son generalmente diatónicas aunque se produce una ampliación del espectro modal y, junto a los modos mayor y menor, el compositor también emplea escalas modales y escalas inventadas.

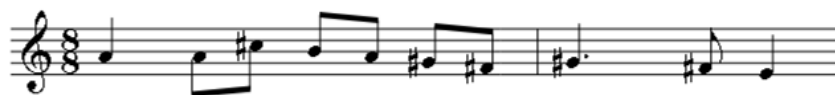
A continuación, se describen los principales temas de la obra. El Tema A consta de seis compases, está escrito en 8/8 y se divide en tres segmentos. Es uno de los temas principales porque aparece en distintas secciones de la obra. Tiene un ámbito de novena mayor. El primer segmento se caracteriza por el ritmo puntillado característico de la obertura francesa, es un recitado sobre la nota si, una ondulación en la que predominan los grados conjuntos pero que, sin embargo, concluye con un salto de octava justa descendente partiendo de la nota de

recitación.



Ejemplo 49: Segmento A₁ del Tema A

El segundo segmento del Tema A describe una catábasis o descenso de sexta hasta la nota *mi*, que podría actuar como *finalis*. Reaparece el ritmo puntillado, más dilatado, en el segundo compás de este segmento.



Ejemplo 50: Segmento A₂ del Tema A

El tercer segmento se caracteriza por un contorno más anguloso y por el empleo de intervalos más grandes. Concluye con un ritmo puntillado que conduce a la nota *mi* (*finalis*).



Ejemplo 51: Segmento A₃ del Tema A

El Tema B es también uno de los temas principales pues también es recurrente a lo largo de distintas secciones de la pieza. Se basa en el tetracordo *fa-sol-lab-sib*, que abarca todo el ámbito melódico del tema. Ascende desde la nota más grave del tetracordo hasta la más aguda, la cual es repetida cuatro veces y ornamentada con un mordente descendente, lo cual remite nuevamente a la recitación salmódica. Este mordente es rítmicamente un tresillo que sirve para rematar el tema de una manera españolizante.



Ejemplo 52: Tema B

El Tema C es una melodía popular portuguesa bien localizada: la Canção da Beira Baixa. En la tonalidad de la menor y en compás de 3/8. Presenta síncopas y hemiola (cambio a 3/4 no escrito) reforzada por el acompañamiento que le escribe el compositor. El ámbito no supera el de la octava. Se divide en dos segmentos. En el primero, las alteraciones accidentales evidencian una ambigüedad mayor-menor.



Ejemplo 53: Segmento C₂ del Tema C

El segundo segmento presenta también síncopas y hemiola.



Ejemplo 54: Segmento C₂ del Tema C

El Tema D también está identificado por el propio compositor, como ya se indicó, y se trata del Tema de la Señora del mar. Ahora puede apreciarse cómo el Tema B surge de éste. Mientras aquel se basaba en el tetracordo menor, este Tema D está escrito en la tonalidad de Re Mayor. Se divide en dos segmentos. En el primero, tal y como sucedía en el Tema B, se parte de un ascenso de cuarta por grados conjuntos con repetición cuatro veces de la última nota que es, además, ornamentada con un mordente descendente (recitación salmódica). Este mordente está escrito de tal forma que supone una dilatación del característico tresillo que remata las frases: aquí son cuatro semicorcheas con la última de ellas alargada por medio de ligaduras de unión, con lo que tenemos tres notas rápidas y una larga, tal y como sucede en los citados tresillos. Esta dilatación resulta conveniente en el contexto de canción de cuna en el que tiene lugar este Tema D.



Ejemplo 55: Segmento D₁ del Tema D

Por su parte, el segmento D₂ se articula en torno al eje mi-la: los dos primeros compases ornamentan el mi, los dos siguientes giran en torno a la nota la.



Ejemplo 56: Segmento D₂ del Tema D

Derivada del segmento D₁ surge la Canción de cuna para mecer a Manolito, identificada con este nombre por el propio compositor, tal y como se indicó. Emplea el ritmo de tres notas cortas y una larga, ya con tresillos o con cuatro semicorcheas con la última prolongada por medio de ligaduras.



Ejemplo 57: Canción de cuna para mecer a Manolito

Muy breve es el también identificado por Ernesto Halffter, Tema de la caballería española, en el que vuelve a recurrir al ritmo corta-corta-corta-larga. Este tema aparece en dos secciones distintas, con un posible significado programático.



Ejemplo 58: Tema de la caballería española

Señala Raymond Monelle que, en la música de concierto, es habitual que los compositores evoquen la música militar por medio de la imitación de sus contornos (empleando las notas del acorde triada perfecta mayor) y ritmos (tres ó cuatro notas cortas seguidas de una larga, aunque se escriban dos cortas y una larga en la partitura) más que por medio de la cita literal.

En primer lugar, escribe una figura usando las notas de la serie armónica, entre el tercer y el octavo armónico, y preferiblemente dentro del rango de la trompeta de caballería antigua. A esta base, añádele un efecto de doble o triple lengua. Vale la pena señalar que este ritmo, a menudo escrito en tres notas, dos breves y una larga de doble lengua, puede haber sido tocado de manera diferente en el siglo XVIII. Altenberg nos dice que el motivo de tres notas, con tres notas cortas, debe tocarse como “ritiriton”, con tres notas cortas de tres lengüetas, o como “tiritiriton”, con

cuatro notas cortas⁶⁶.

En la *Rapsodia* es frecuente el ritmo de tres notas cortas seguidas de una larga. Suele aparecer como tresillo hacia el final de las frases evocando un cliché de la música española, pero también es un motivo recurrente en otros contextos como éste que nos ocupa. En el caso de este Tema de la caballería española, parece evocar el ritmo “ritiriton” aplicado a notas cortas que pertenecen a los primero ocho sonidos de la serie armónica y al acorde sobre la dominante, y a una larga que es la tónica.

El Tema E, está escrito en compás de 3/8 y en la tonalidad de La Mayor. Se divide en tres segmentos. El segmento E₁ insiste hasta en tres ocasiones en la oscilación mi-re, mientras que los segmentos E₂ y E₃ comienzan desplegando sendos arpeggios del acorde de séptima de dominante comenzando en fa# y en mi respectivamente. Su color popular viene dado por el empleo de síncopas y de hemiolas de manera análoga a como sucedía en el Tema C, con el cambio no escrito de 3/8 a 3/4.



Ejemplo 59: Segmentos E₁, E₂ y E₃ del Tema E

Los breves Temas F y G, se derivan del segmento E₃, pues, como aquel, realizan un ascenso melódico desplegando un acorde construido por terceras (cohete de Mannheim) para llegar a una nota que es bordeada por sus notas inferior y superior. El Tema G concluye en esa nota bordeada, mientras que en el Tema F esa nota es el punto de partida para un descenso a la tónica (la) de manera muy similar a la conclusión del Tema E, pero aquí con el tresillo característicamente español.

⁶⁶ Raymond Monelle, *The musical topic. Hunt, military and pastoral* (Bloomington: Indiana University Press, 2006), pp.166-167



Ejemplo 65: *Rapsodia portuguesa* (cc. 1-8); versión para dos pianos

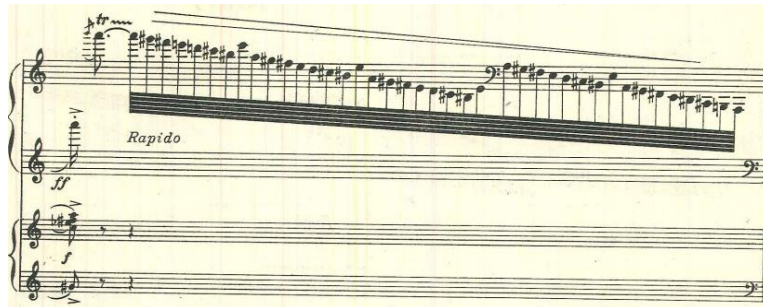
Se llega a una transición a la cadencia pianística (cc. 9-12) en la que se anticipa el Tema B que es posteriormente expuesto en una subsección de sonoridad impresionista (cc. 14-20), sonoridad que viene dada, como se tratará en el análisis armónico, por el empleo de acordes basados en superposiciones de terceras que no resuelven, así como por la ampliación del espectro modal. En los cc. 14-15 la orquesta entona el Tema B en el tetracordo *mi-fa#sol-la*. En los dos compases siguientes vuelve a entonarse el Tema B pero deslizado un tono más alto.



Ejemplo 66: *Rapsodia portuguesa* (cc. 14-15); versión para dos pianos

El c. 17 concluye con un pasaje casi de tocata que emplea la escala de La Mayor con el segundo grado ascendido (*la-si#-do#-re-mi-fa#-sol#-la*). En los cc. 18-19, Ernesto Halffter recurre a la sonoridad del modo lidio (*la-si-do#-re#-mi-fa#-sol#-la*) remarcando el *re#* con trinos en violas y *pizzicatos* en violonchelos y contrabajo, como veremos. El empleo de estas escalas entronca con la ampliación del espectro modal que ya había empleado Isaac Albéniz, y que, consiste en añadir a la utilización de las escalas modales y de los modos mayor y menor,

la de otras escalas distintas. Esta ampliación es característica del impresionismo. Por otro lado, como ya se señaló, la sección concluye recurriendo nuevamente al Tema A (ejemplo 7).



Ejemplo 67: *Rapsodia portuguesa* (final de c. 17); versión para dos pianos



Ejemplo 68. *Rapsodia portuguesa* (c. 19); versión para dos pianos

La segunda sección (cc. 25-193) se centra en el Tema C, el tema popular portugués *Canção da Beira Baixa*, sobre el que el compositor construye, como ya se indicó, una forma sonata. Por un lado, el empleo de la música popular, ya presente en Domenico Scarlatti, es una constante ideológica desde Felipe Pedrell que pasa también por Isaac Albéniz y Manuel de Falla. Además, el empleo de la forma sonata entronca con el retorno a las formas dieciochescas que el neoclasicismo propugna. El tema se presenta entero en la exposición y en la exposición, mientras que en el desarrollo es utilizado de manera seccionada. Es una canción popular cuyo comienzo coincide con la cabeza de la fuga de la *Tocata en do menor* BWV 911 de J. S. Bach, compositor que es uno de los referentes reconocidos explícitamente por Ernesto Halffter. Es muy probable que Ernesto Halffter conociera esta pieza y que su parentesco con la canción portuguesa le ayudara a decantarse por la inclusión de esta canción en *Rapsodia portuguesa*.



Ejemplo 69. J. S. Bach: *Tocata en do menor* BWV 911 (arranque de la fuga)

La tercera sección (cc. 201-230) se centra en el tema D, en Re mayor, dividido en dos segmentos, donde D₁ (cc. 201-210) es el tema de «La Señora del Mar (que se canta para el feliz regreso de los pescadores)» y el D₂ (cc. 211-230) es la «Canción de cuna (para mecer a Manolito)». Nuevamente el compositor emplea canciones populares, que, siguiendo a Pedrell, simbolizan para él la esencia del pueblo. El diseño melódico *si-la-si-la* (ornamentación de la dominante por medio del acorde sexta-cuarta sobre el acorde de tónica que actúa como apoyatura del mismo) del acompañamiento es un hipnótico *ostinato* que se repite a lo largo de toda la sección (Ejemplo 20). A partir del c. 220, sobre una pedal de tónica (bordón *re-la*) evoca una fanfarria de trompetas de la Caballería española (Ejemplo 22). El empleo de bordones conecta con la música popular, y ya fue un recurso empleado por Domenico Scarlatti.

La cuarta sección (cc. 231-269) recurre a motivos anteriores. Comienza con una *cadenza* basada en el tema C, la ya citada «Canção de Beira Baixa». Un pasaje en modo frigio de *mi* (cc. 248-255) conduce a un pasaje dominado por el *ostinato* melódico *sib-do-reb-mib* en los siguientes cinco compases. Precisamente el modo frigio, ya presente en Scarlatti, Pedrell, Albéniz y Falla, remite a lo español; en este modo se inscribe la cadencia andaluza.



Ejemplo 70. *Rapsodia portuguesa* (cc. 248-255); versión para dos pianos

El final de la sección (cc. 261-269) se encuentra en el modo dórico sobre *si* bemol, y comienza con una nueva mención de la fanfarria inicial, segmento A₁ (cc- 261-262), y del Tema

B (cc. 262–267), que se mezclan con fragmentos de C₂ en la cuerda (Ejemplo 24). En los dos últimos compases (cc. 268-269) el piano repite obsesivamente un motivo derivado de C₂ y basado en el tetracordo *do#-re#-mi-fa#*, que es la transposición una segunda aumentada ascendente del anterior *ostinato* melódico señalado.



Ejemplo 71. *Rapsodia portuguesa* (c. 269); versión para dos pianos

La quinta sección (cc. 270-492) comienza con cuatro compases de introducción (cc. 270-274) basados en un *ostinato* rítmico y armónico que servirá como base para el tema E a modo de tapiz (Ejemplo 25). La orquesta entona E₁ (cc. 275-281) y anticipa E₂ (cc. 282-284), todo ello en el modo mixolidio de la, lo cual tiene que ver con la ampliación del espectro modal ya presente desde Scarlatti, pero más profusamente empleado desde Isaac Albéniz, que ya se señaló anteriormente (Ejemplos 25-26). Se suceden el tapiz introductorio (cc. 285-287), el segmento E₁ (cc. 288-295) que acaba presentando la dominante de Fa# Mayor y el E₂ (cc. 296-303), que está en este tono pero que es inmediatamente repetido un tono bajo (cc. 304-311), en Mi Mayor, que sirve de dominante y preparación para lo que sigue a continuación. La entrada del Tema F (318-321) viene precedida por una introducción (en la mayor) que le servirá como base a modo de tapiz rítmico-armónico (Ejemplo 27).

La sexta sección (cc. 493-518) se centra en el Tema H, que el propio Ernesto Halffter anotó como «Fado de Coimbra (*choradinhos*)» en la partitura de Guillermo González, y que supone una nueva referencia al empleo de canciones populares en la búsqueda de la esencia del pueblo, como postulaba Felipe Pedrell. Una canción popular, lenta y doliente, dividida en dos períodos de ocho compases y sencillamente armonizada (Ejemplo 39). Por último, la séptima sección (cc. 519-637) se basa en la yuxtaposición fragmentaria característica del neoclasicismo, de tal manera que el Tema I es sometido a diversas transformaciones y sus dos segmentos se fusionan de distintas maneras, tal y como anteriormente se explicó en el apartado de análisis formal.

3.3.- Ritmo

El ritmo es fácilmente identificable tanto sobre la partitura como auditivamente. Se ciñe

a las normas convencionales con predominio de la regularidad y la estabilidad, con indicaciones metronómicas, de compás y de aire o carácter, que cambian de sección a sección, y que son relevantes para la articulación del discurso. De esta manera, la primera sección (cc. 1-24) está escrita en compás de 8/8 y con la indicación *Ampio e sostenuto*, la segunda (cc. 25-193) es un *Allegretto vivace* en 3/8, la tercera (cc. 201-230) un *Andante* en 12/8, la cuarta (cc. 231-269) un *Allegretto vivace* en 3/8, la quinta (cc. 270-492) continúa en 3/8 y presenta la indicación *Vivo con allegrezza*, la sexta (493-518) es un *Andantino* en 2/4, y la séptima un *Allegro brioso* en 2/4. Ernesto Halffter apenas emplea en esta obra los ritmos irregulares y polirrítmicos que había empleado profusamente en *Sinfonietta*. Por el contrario, la utilización de indicaciones metronómicas, ausente en aquella obra (y en el clasicismo) y presentes en ésta (y también desde el romanticismo), podría significar otro acercamiento del compositor, en esta obra, a estéticas anteriores al neoclasicismo.

Dentro de cada sección, el pulso es regular aunque con cierta flexibilidad dada por pasajes de *accelerandi* y *rallentandi* y por ocasionales indicaciones relacionadas con el *tempo* y la agógica. Esta flexibilidad rítmica es más notoria en las *cadenze* de corte romántico que tienen al piano solista como protagonista.

El elemento rítmico es especialmente significativo en las secciones que evocan canciones o danzas de origen popular, como la segunda sección, basada en la «*Canção de Beira Baixa*», o la quinta, centrada en los aires de danza representados en los Temas E, F y G. En estas secciones, además de presentar de manera reiterada estructuras rítmicas asimilables al aire musicalmente evocado, generalmente en el acompañamiento, abundan las síncopas y los acentos en partes débiles del compás que rompen con la acentuación normal, así como a ciertos recursos nacionalistas tales como hemíolas y tresillos que rematan las frases.

El compositor, también emplea *ostinatos* rítmicos que sirven para crear un tapiz sonoro sobre el que construye secciones como la tercera, que es una canción de cuna. Si bien la canción de cuna se caracteriza por poseer ritmo libre y por carecer de acompañamiento instrumental, Ernesto Halffter sigue el modelo de Manuel de Falla, y al igual que éste en su *Nana* de las *Siete canciones populares españolas*, crea un acompañamiento regular, un estático tapiz sonoro que precede a la aparición de la melodía principal y que luego le sirve de base, un *perpetuum mobile* consistente en un *ostinato* en 12/8, para el segundo tema de esa sección (Ejemplo 20). Por otro lado, el ritmo también es empleado como elemento de contraste, no sólo entre los distintos temas, sino dentro de uno mismo. Así, el Tema I (cc. 523-530) se divide en dos segmentos (I₁ e I₂) diferenciados rítmicamente, pues si bien el primero se caracteriza por el uso del ritmo

dactílico y del tresillo (Ejemplo 63), el segundo se distingue por el empleo de la síncopa (Ejemplo 64).

En definitiva, el ritmo se emplea como elemento contrastante y articulador del discurso. El compositor emplea este parámetro en la creación de tapices sonoros y para la caracterización popular de la música.

3.4.- Armonía

La armonía es tradicional. Se mueve en el ámbito tonal y privilegia las relaciones de tónica y dominante. Adquiere un sentido tímbrico al adoptar agregados de cuarta y quinta, así como apoyaturas de semitono, pero siempre dentro de unas funciones muy claras tonalmente. Es generalmente diatónica, funcional y tonal, aunque también emplea distintos modos y la bitonalidad aparente de Falla. También construye acordes por medio de la superposición de terceras de corte impresionista. El acorde tríada es la base, pero también los de séptima y novena. Recurre a fórmulas estereotipadas como la serie de quintas o el predominio de la relación dominante-tónica. Hay una parte muy breve y diferenciada de las demás, la *cadenza* de la cuarta sección (Ejemplo 23), que remite al mundo dodecafónico y es mucho más disonante que todo el conjunto. Los distintos estilos de armonización ofrecen un elemento de contraste.

La primera sección (cc. 1-24) resulta especialmente interesante debido a la variedad y contraste de los diversos procedimientos armónico-técnicos puestos en juego. Comienza con dos compases sobre el primer grado Mi Mayor, seguidos por otros cuatro en los que se realiza la progresión vii-iii-vi-II-V-I , un círculo casi completo de progresión de quintas muy profusamente empleado en la música occidental desde la época barroca (Ejemplo 65). En los cc. 7-8, el redoble o rasgueo con el que la orquesta responde al *grupeto* del piano se basa en una superposición de quintas sobre el acorde de la dominante, lo que supone una ampliación sonora del acorde sin abandonar la tonalidad (Ejemplos 3-4). Se trata de un procedimiento, tal vez derivado de la teoría de Louis Lucas y presumiblemente transmitido a Ernesto Halffter por Manuel de Falla, según el cual se extiende la tensión armónica generando una sonoridad concreta a un determinado acorde tríada al reforzar determinados armónicos de su serie dejados de lado por la armonía tradicional mediante la superposición de quintas.

La *cadenza* asciende alternando los acordes de Fa# Mayor y Si mayor, y desciende sobre el acorde *fa#-la#-do-mi-sol-si* (basado en la superposición de terceras) que conduce a una subsección impresionista (cc. 14-20) basada en el Tema B.

Ejemplo 72. *Rapsodia portuguesa* (c. 13); versión para dos pianos

Con el impresionismo, la estructura fundamental del sistema tonal, basada en la tríada y en el acorde de séptima como factores importantes en los procesos de tensión y distensión armónica, se ve ampliada con el empleo de acordes con la novena, la undécima y/o la decimotercera, así como por los acordes por cuartas o quintas y por segundas y séptimas. Esta ampliación produce una mayor densidad en el acorde cuyo papel ya no es meramente funcional sino también tímbrico. Surgen, además, otros acordes a partir del uso de escalas como la pentatónica, la hexátona y los modos. Esta subsección raveliana parte de la modificación del acorde final de la anterior cadencia pianística, que Ernesto Halffter realiza ascendiendo medio tono a la quinta del acorde, bajándole medio tono a la undécima y enarmonizando el conjunto a *solb*, con lo que resulta el acorde *do-mi-sol-solb-sib-reb* (Ejemplo 6). Este acorde podría entenderse como un acorde impresionista basado en la superposición de terceras, como dos acordes perfectos mayores (*do-mi-sol / solb-sib-reb*) a distancia de quinta disminuida, o como un acorde de séptima de dominante de *fa* (*do-mi-sol-sib*) en el que se añaden las notas *solb* y *reb* para reforzar con sendas quintas disminuidas las notas que conforman la quinta fundamental del acorde (*do-sol*) dando lugar a esa “bitonalidad aparente” de Manuel de Falla. En los dos compases siguientes (cc. 18-19) insiste en la sonoridad del modo lidio de *la* y en el acorde de novena menor sobre su sensible (*sol#-si-re#-fa#-la*), acorde del que, en el siguiente compás, elimina el *sol#* convirtiéndose en el acorde de séptima de dominante de *mi*, insistiéndose así en el eje *si-mi* predominante en esta primera sección. El recorrido tonal de esta primera sección queda como sigue: I (cc. 1-8)-V (cc. 9-13)-II (cc. 14-16)-IV (cc. 16-20)-V (c. 20)-I (cc. 21-24).



Ejemplo 73. *Rapsodia portuguesa* (c. 18); versión para dos pianos

La segunda sección (cc. 25-193) comienza con una introducción (cc. 25-44) en la que emplea la cadencia andaluza. A la progresión característica (i-bVII-VI-V) le sigue una reiteración sobre la dominante (VI-V-VI-V), todo ello con un ritmo armónico de dos compases por acorde, y otros cuatro compases más sobre la dominante.



Ejemplo 74. *Rapsodia portuguesa* (cc. 25-44); versión para dos pianos

En los cc. 45-64, E. Halffter escribe melismas pianísticos a distancia de doble octava sobre la cadencia andaluza, que es presentada de la misma manera que en los compases precedentes (i-bVII-VI-V-VI-V-VI-V-V).



Ejemplo 75. *Rapsodia portuguesa* (cc. 45-50); versión para dos pianos

En el c. 64 comienza la exposición de la forma sonata (Ejemplo 9). Sobre la cadencia andaluza, se expone el Tema C, la canción portuguesa «*Canção de Beira Baixa*», que presenta

la españolista hemiola (alternancia de 3/4 con 3/8) y comparte cabeza con la fuga de la *Tocata en do menor* BWV 911 de J. S. Bach (Ejemplo 69). La tonalidad principal es do menor; en el desarrollo se pasa por re menor, fa menor, Fa Mayor. En la reexposición se vuelve al tono principal, mientras que la coda concluye en Mi para preparar la siguiente sección.

Para la canción de cuna, en la tercera sección (cc. 201-230), escribe un *perpetuum mobile* consistente en un *ostinato* en 12/8 en el que los tres primeros tiempos de cada compás están en el grado I y el cuarto en el IV (cc. 201-205). El *ostinato* melódico *si-la-si-la* (que no es más que una ornamentación de la dominante por medio del acorde sexta-cuarta sobre el acorde de tónica que actúa como apoyatura del mismo) del acompañamiento será una hipnótica constante a lo largo de toda la sección (Ejemplo 20). En los cc. 206-210 se prepara la entrada de D₂ con la sucesión de acordes I-II-II-V-I, con un ritmo armónico de acorde por compás.

Ejemplo 76. *Rapsodia portuguesa* (cc. 206-210); versión para dos pianos

Todo este segmento D₂ es entonado sobre un estático acorde de Re Mayor. Concluye esta sección con una nueva evocación del tapiz sonoro (con la citada repetitiva apoyatura del acorde sexta-cuarta sobre la tónica y con el motivo melódico *si-la*) que sirve de transición a la siguiente sección (cc. 227-230). Por lo tanto, esta sección se caracteriza por el estatismo propio de una canción de cuna. La música reposa sobre el acorde de tónica casi constantemente: en la primera parte en los tres primeros tiempos de cada compás con la subdominante en el cuarto tiempo, y durante toda la segunda parte, con un pequeño puente entre ambas con el giro cadencial II-V-I, y con una pequeña coda que sirve de transición a la siguiente sección en la que se reposa también sobre la tónica (con la apoyatura del acorde sexta-cuarta).

Comienza la cuarta sección (cc. 231-269) con una *cadenza* pianística en la que la *Canção da Beira Baixa* se armoniza con agregados de notas (apoyaturas de semitono) y predominio de acordes de novena; en los cc. 239-242, la frase reposa sobre la dominante, reforzada con la cadencia perfecta tres veces reiterada sobre ella (Ejemplo 23). La *cadenza* del c. 260, con el acorde de novena [*mib-sol-sib-reb-fa*], conduce al Tema B en si bemol menor.

Ejemplo 77. *Rapsodia portuguesa* (c. 260); versión para dos pianos

Por otra parte, en la quinta sección (cc. 270-492) predomina la polaridad tónica-

dominante, en un variado recorrido tonal que pasa por las siguientes tonalidades (se indica entre paréntesis el compás de inicio en la nueva tonalidad): La Mayor (c. 270), Fa# Mayor (c. 296), La Mayor (c. 304), Mi Mayor (c. 372), do# menor (c. 384), Mi Mayor (c. 401), Lab Mayor (c. 407), la menor (c. 421), do menor (c. 431), Reb Mayor (c. 435), si menor (c. 448), do# menor (c. 473). Se trata de un proceso basado en rápidas modulaciones, bien directas bien con escaso proceso armónico preparatorio, que es básicamente una yuxtaposición de fragmentos en tonalidades diferentes. Mucho más sencilla, desde el punto de vista armónico, es la sexta sección (cc. 493-518), en la que el fado, en la tonalidad de do# menor, se divide en dos frases de ocho compases cada una: la primera emplea acordes de tónica y dominante, mientras que la segunda incluye la subdominante (precedida por un acorde disminuido sobre su sensible) y el acorde de sexta-cuarta cadencial (Ejemplo 39).

En la séptima y última sección (cc. 519-637), vuelven a aparecer características armónicas ya señaladas en las anteriores secciones. Así, entre los cc. 519-536 sólo emplea acordes de dominante y tónica en fa# menor, insistiendo en esos dos grados que en tantas ocasiones privilegia (Ejemplos 40-42). Un poco más adelante, en los cc. 551-558, hay un pasaje técnico que comienza en la subdominante y que entre los cc. 555-558 realiza una pequeña inflexión al modo dórico debido a la presencia de la nota mi bemol (enarmonización de la nota re#). Tras un pasaje orquestal (cc. 559-562), un nuevo pasaje técnico (cc. 563-565) supone una pequeña desfiguración de la clásica progresión de quintas (vii-iii-vi-II-V-I) ya empleada en la fanfarria inicial de la obra; esta desfiguración consiste, por un lado, en que en lugar del tercer grado aparece el primero rebajado (en primera inversión, con lo que la nota la, que es el tercer grado, queda en el bajo) formando el acorde de fa menor con séptima, y, además, intercala la subdominante entre los grados VI y II de la progresión (al fin y al cabo, el grado II cumple función de subdominante) (Ejemplo 46). El pasaje técnico (cc. 580-591) tiene función armónica de subdominante y en sus últimos cuatro compases (cc. 588-591) la orquesta realiza una nota pedal de subdominante sobre la que el piano realiza un fragmento de I₂. El puente (592-617) hacia la coda final se divide en tres partes, las dos primeras sobre el mi como nota pedal. Además, la primera parte (cc. 592-602) se construye sobre la subdominante y la segunda (cc. 603-611) sobre la dominante rebajada (acorde de Do Mayor), mientras que la tercera (cc. 612-617) lo hace sobre el acorde de Sib Mayor. La coda (618-637) insiste en el acorde de La Mayor sobre el que concluye la obra brillantemente (Ejemplo 48).

3.5.- Escritura orquestal

La obra está compuesta para la siguiente formación orquestal: 2 flautas, flautín, 2 oboes,

corno inglés, clarinete en mib, 2 clarinetes en la, clarinete bajo, 2 fagotes, contrafagot, 4 trompas en fa, 3 trompetas en do, 3 trombones, tuba, timbales, triángulo, tambor, pandereta, látigo, castañuelas, sonajero de engranajes, platos, gran caja, tam-tam, celesta, glockenspiel, 2 arpas, piano solo, violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos.

En la primera sección (cc. 1-24) el Tema A (cc. 1-6) es interpretado al unísono por trompetas, trombones, arpas, fagots, oboes, violas y violonchelos (fagots y violines dejan de sonar en el segmento A₃), sobre un colchón armónico interpretado por contrabajos, violines, trompas, clarinetes (en mib y en la) y clarinete bajo, acompañados por un redoble de tambor. El hecho de que distintos instrumentos interpreten la misma melodía al unísono remite a la figura del énfasis barroco. Los grupetos del piano (cc. 7-8) son reforzados por el arpa y contestados por mordentes en violas, violines, fagots y corno inglés; tras un crescendo se llega a un fortísimo que es subrayado por una mayor acumulación instrumental, de manera que flautas, oboes, clarinetes (en *mib* y en *la*), clarinete bajo se unen al piano y al arpa en las últimas tres notas del segmento A₁, y en la última aún se suman también trombones, tuba y sección de cuerda (en *pizzicato* y *sforzando*).

El Tema B (cc. 9-12) es interpretado al unísono por la cuerda (exceptuando los violines) sobre el sostén armónico de trompas y el arpa (esta última con ritmo *ostinato* de tresillo de fusas seguida de corchea, que recuerda al motivo del destino de Beethoven o al ritmo militar característico, en los cc. 9-10). En los cc. 11-12, antes de llegar a la *cadenza* pianística, sobre un *sib* al unísono en la cuerda (aunque la viola agregue un *mib* para añadir color), arpa primera y trompas realizan al unísono el segmento A₃, con la mitad de las trompas relevando al arpa en la realización del ritmo atresillado. Este motivo rítmico, además de ser un cliché de la música española, también remite de lejos a Beethoven y a su llamada del destino (*come da lontano*, indica Ernesto Halffter). Si las trompas tomaron el relevo del arpa, es el piano quien lo toma al inicio de la *cadenza* con esa españolizante llamada del destino. Tras la *cadenza*, en la subsección raveliana (cc. 14-24) el piano sigue siendo protagonista y es acompañado en pianísimo y con sordina por la cuerda (con los violines *sul tasto*) con un sostén acordal. Antes de que el Tema B vuelva a ser entonado en el piano, un tono más alto, el cc. 15 concluye con un quintillo de fusas que asciende cromáticamente en el piano y que es doblado por la viola. A partir de la segunda mitad del c. 17, comienza una escala ascendente y crescendo del piano: este aumento de la intensidad dinámica es subrayado nuevamente por el agregado masivo de instrumentos (violines segundos, flautas, clarinetes, arpa en *glissando*).

El *crescendo* conduce a un *Rapido* en el piano que describe una escala descendente de

La Mayor con el segundo grado aumentado medio tono ascendentemente (catábasis), acompañada de un *diminuendo*. A partir del c. 18 continúa como antes: cuerda en *pp* y sordina, pero con la agitación de trinos en violas y *pizzicatos* en violonchelos y contrabajo que remarcan el *re#* que caracteriza al modo lidio (sobre *la*) aquí presente, así como ligaduras de dos notas (la primera con apoyatura) en clarinetes y con el clarinete bajo repitiendo en *ostinato* el motivo rítmico de tres valores cortos y uno largo (tres semifusas precedidas de silencio de semifusa y seguidas de corchea con puntillo) que caen anacrúticamente al inicio y a la mitad de los cc. 18-19, y al comienzo del c. 20. En estos cc. 18-20, el piano también realiza diseños de tres notas cortas y una larga (tresillo de fusas seguida de semicorchea) con notas repetidas. En el c. 20, una nueva *fermata* pianística conduce al final de la sección (cc. 21-24) en la que el Tema A reaparece en la mano izquierda del piano (*marcato ma sempre dolcissimo*) y en violonchelos y violas *tremolando*.

En la segunda sección, flautas, clarinetes, clarinete bajo y arpas entonan un tapiz rítmico de corchea con puntillo-semicorchea-corchea, que recuerda al ritmo de la siciliana, sobre la nota pedal *mi* del contrabajo. Con la entrada del piano (c. 45), sobre la pedal del contrabajo continúan con el tapiz arpas, cuerda, oboes, corno inglés y fagot. El Tema C comienza en el corno inglés y se le suma la flauta primera en el c. 75, mientras el tapiz persiste en la cuerda y el relleno armónico en fagot, clarinete y arpa, con la incorporación del contrabajo a partir del c. 69. En los cc. 82-97 el piano adquiere el protagonismo y la orquesta se limita a reforzar la armonía. En el c. 98 comienza una especie de transición con tres elementos: tapiz rítmico (flauta primera y oboes), relleno armónico (viola, violonchelo, clarinete bajo y fagot) y arpeggios (arpas y piano). A partir del c. 107 hay tres elementos: diseño homofónico y en *staccato* (clarinetes de los distintos tipos), diseños *scarlattianos* en el piano (con el apoyo de flautas y oboe), y relleno armónico en la cuerda. Los violines primeros comienzan un diseño ascendente en primer lugar junto a oboes (cc. 121-122) contrapunteado por viola y clarinete con un tetracordo descendente de tonos enteros, después con fagots (c. 123) y por último con clarinete (c. 124). En los cc. 125-132 se produce una preparación a la entrada del piano que consiste en tres ideas: melodía en oboe y corno inglés, diseño ascendente como el precedente (nuevamente con fagot, clarinete y violines primeros), y relleno armónico (trompa, violines segundos y viola).

En el c. 133, el piano comienza una melodía que es apoyada por flauta y clarinete con melodías de relleno homofónico e isorrítmico, mientras los violines primeros acompañan con acordes repetidos en el registro medio (referencia a Scarlatti). En el c. 142 comienza una transición hacia la reexposición con varios elementos: notas repetidas en violas, diseños

scarlattianos en el piano (con el apoyo del arpa doblando y del clarinete ornamentando), bajo reforzado por violonchelos, contrabajo y timbal. Se llega a un clímax en el c. 151 que se disuelve rápidamente con una catábasis de 4 compases en piano, violines segundos y oboe (relevado por el clarinete en el c. 153). En el c. 155 comienza la reexposición, con la «Canção de Beira Baixa» en la cuerda (violonchelos y violines primeros y segundos), el tapiz rítmico en maderas (flautas, oboes y corno inglés) y castañuelas, y un sostén armónico arpegiado en flautas (cc. 159-160) a las que se les añaden los clarinetes de los distintos tipos en los cc. 163-164. A partir del c. 166, la melodía continúa en la cuerda (violines primeros y viola) mientras el piano realiza unos diseños scarlattianos.

A partir del c. 172, el piano adquiere protagonismo y la orquesta pasa a subrayar las tres corcheas de acompañamiento escritas para la mano izquierda: la primera corchea es doblada por los segundos violines (cc. 172-178) y después por primeros violines y trompeta con sordina (cc. 179-187) que la enfatiza con el ritmo dos semicorcheas-corchea. El piano realiza unos *glissandi* en los cc. 188-193 sobre el tapiz rítmico realizado por violines primeros y segundos, flautas, clarinete en *mib* y clarinete en *la*. Los cc. 194-198 (*Sostenuto, ma con agitazione*), son una transición a la siguiente sección y suponen una vuelta al Tema A: en los tres primeros compases, el tapiz rítmico lo realiza toda la madera salvo el fagot, mientras la melodía del Tema A es entonada por violines primeros y violas; los cc. 197-198 (*Calmando*) suponen un clímax que se diluye rápidamente para dar pie a la siguiente sección. Este clímax comienza *fortissimo* con la cuerda (salvo contrabajos) enfatizando las últimas tres notas del Tema A en unísono y con la indicación *intenso*, todo ello subrayado por el redoble de timbal. El *Tranquillo, ma non tanto* de los cc. 198-200 supone una preparación de la siguiente sección.

En la tercera sección, el piano comienza con funciones de acompañamiento junto con las arpas (*ostinato la-si-re-mi* en figuración de negras) y las violas (oscilación *si-la* en figuración de corcheas). El «Tema de Nuestra Señora del Mar» va pasando por los instrumentos solistas de la sección de viento-madera: corno inglés (c. 202), flauta (c. 207) y oboe (c. 209). En el c. 214, comienza la «Canción de cuna (para mecer a Manolito)» en el piano, sobre un acompañamiento orquestal estático consistente en: sostén armónico en arpas y trompas, anterior oscilación de corcheas en violas y clarinetes, bordón *re-la* en contrabajos, violonchelos y fagots (resaltado por los violines que ornamentan la nota *la* con tresillos de corchea). Las «Trompetas de la caballería española» (cc. 220-226, con comienzo anacrúsico en el anterior compás) son únicamente acompañadas por un *tremolo* con el bordón *re-la* en los violonchelos. La sección concluye (*dolce, come da lontano*) repitiendo en *ostinato* el acompañamiento orquestal estático

de la canción de cuna.

En la cuarta sección, tras la *cadenza* (cc. 231-260) sigue un rico pasaje en el que reaparecen los Temas A y B. El Tema A (en trompas y clarinetes) con la indicación *dolce marcato (lontano)* es acompañado por la anterior oscilación del intervalo de segunda en figuración de corcheas (en violonchelos y segunda arpa) por el piano arpegiando (*mormorato*), el arpa *sulla tavola* y las violas *sul ponticello* con un diseño circular derivado de la «*Canção de Beira Baixa*». Por su parte, el segmento B₁ del Tema B (cc. 262-264) releva al Tema A, y es entonado por trompetas y clarinetes; al diseño circular se incorpora la segunda arpa, mientras violines segundos y violonchelos sustituyen a las violas en la ejecución de este diseño. En el c. 264 vuelve el Tema A en trompas (primera y segunda) y trombones, con el acompañamiento distribuido de la siguiente manera: diseño circular en arpas, violines primeros y violas; y oscilación en arpa segunda y violonchelos. Clarinete y trompetas segunda y tercera entonan el segmento B₁ en el c. 265, cuyo remate melódico con el típico tresillo españolizante es realizado por corno inglés y clarinete en *mib* en el c. 267; diseño circular en arpas, violines segundos y violonchelos. En el c. 267 un *crescendo* conduce a un clímax de dos compases, a un *tutti* orquestal de gran intensidad dinámica caracterizado por la siguiente actividad: trompetas, trombones y tuba realizan la cabeza del Tema A, junto a *glissandi* de arpas, arpeggios en el piano, figura circular en violines, violas, flautas, clarinetes (de los distintos tipos) y corno inglés. En el c. 268 el viento madera realiza disonantes diseños escalísticos y trinos, la cuerda fragmentos de la «*Canção*», el viento metal la oscilación de segunda mayor (derivada de donde habían dejado el Tema A) y el piano diseños scarlattianos. En el c. 269, un *ostinato* general conduce a la siguiente sección: todo el viento trinando disonantemente (mancha sonora) con el triángulo y el tambor, el piano con un diseño scarlattiano y la cuerda con un fragmento de la «*Canção de Beira Baixa*».

La orquestación de la quinta sección (cc. 270-492) está condicionada por el empleo del *ostinato* y de la yuxtaposición. Comienza con una introducción de cuatro compases en *ostinato*: violines primeros y segundos al unísono realizan una oscilación sobre un *do#* que es reafirmado por glockenspiel, flautas, flautín y arpa (con apoyatura de semitono superior) y un *mi* reafirmado por clarinetes y trompa. El segmento E₁ (cc. 275-281) se da en corno inglés y violonchelos; el Tema F (cc. 282-284) en corno inglés, clarinete bajo, contrafagot, trompas y tubas; el E₁ (cc. 288-295) con igual instrumentación que antes; el E₂ (cc. 296-311) comienza en trompas, trombones y tuba, con acompañamiento de acordes repetidos (Scarlatti) en maderas, trompas, arpa primera, castañuelas y cuerda salvo violines, que realizan otro tipo de

acompañamiento rítmico basado en corchea, silencio de corchea y dos semicorcheas; a partir del c. 304, este segmento E2 pasa a trompas y trombones. El tapiz que crea el compositor a partir del c. 312, se caracteriza por una textura de acompañamiento con un *ostinato* rítmico dominado por semicorcheas repetidas *leggiere* en oboes y fagot, con un paso por grados conjuntos ascendentes desde la dominante a la tónica (mi-fa-sol-la) en contrabajos, violonchelos, contrafagot y clarinete bajo. Sobre este tapiz en *ostinato* aparece el Tema F (cc. 318-321) en el viento-madera (flautas, flautín, corno inglés y clarinetes). En el puente (cc. 334-344) dominan los *ostinati* orquestales: semicorcheas en *staccato* en cuerda (cc. 334-338) al que se le añaden oboes y clarinetes (cc. 337-338); en los cc. 339-341 trompas y arpa repiten corcheas do#-si-fa# mientras violines primeros y glockenspiel repiten si-la-do con la figuración corchea-corchea con puntillo-semicorchea; en los cc. 342-344 un diseño de semicorcheas en flautín, clarinete en mib y arpa primera, pasa a flauta, clarinete, violines segundos y viola, y lleva al siguiente tema. En los cc. 345-406, la orquesta se limita a acompañar y a reforzar determinadas ideas del piano, que adquiere mayor protagonismo: en el Tema G (cc. 345-355) la orquesta acompaña en *staccato*; en el segmento E1 (cc. 356-368) hay un breve momento (cc. 363-365) en que oboe y corno inglés casi doblan al piano (donde éste realiza tresillos de semicorchea aquellos realizan semicorcheas); en los cc. 369-407 la orquesta se limita sutilmente a realizar un sostén armónico o a doblar determinadas ideas, de hecho, a partir del c. 387, indica *Col piano*.

La cabeza del Tema F (seis primeras notas) es sometida a distintas modificaciones (cc. 407-432): en una primera modificación (cc. 407-412), en Lab Mayor, se realizan las tres primeras notas en flautín, clarinete en mib y trompeta, mientras que las tres siguientes se repiten en *ostinato* hasta cuatro veces en flauta y clarinete; en una segunda modificación (cc. 413-418), en la misma tonalidad, se repite tres veces en *ostinato* repartida entre corno inglés y oboe; en una tercera modificación (cc. 421-422) en los violines segundos se duplica cada nota en semicorcheas en *staccato* y con una pequeña variación melódica, pues la sexta nota es precedida por la que está a una segunda mayor descendente de ella [mi-fa#-sol#-fa#-la-(fa#)-sol#]; en una cuarta modificación (cc. 425-428), en la menor, se repite dos veces nuevamente repartida entre corno inglés y oboe; y en una quinta modificación (cc. 429-432), se realiza nuevamente en violines segundos con duplicación en semicorcheas y en *staccato*, modulando a do menor. El compositor aplica el principio según el cual a mayor dinámica mayor densidad instrumental: el motivo rítmico de la cabeza del Tema F en anátesis melódica y en *forte*, es interpretado por oboe, corno inglés, violines segundos y violas (cc. 433-434), y en *fortissimo* por toda la madera,

el metal y la cuerda (cc. 435-436). Continúa en los cc. 437-440 con diseños arpegiados en arpa y piano y con el motivo rítmico de tresillo de semicorcheas-corchea en los cc. 438 y 440 en la primera parte del compás en flautas y flautín y en la segunda con *glissandi* en trombones y tuba. A partir del c. 448, el piano vuelve a adquirir el protagonismo y la orquesta refuerza *piano* las notas del bajo (arpas, contrabajo, violonchelos, trompas tercera y cuarta). A partir del c. 458 la orquesta realiza función de sostén armónico primero con oboe y clarinete (cc. 458-460), y después con clarinete bajo, fagot, trompas, violines primeros y violonchelos (cc. 460-462). Además de realizar este sostén armónico, la orquestación se orienta a doblar la figuración de semicorcheas que realiza el piano, de tal manera que la instrumentación va variando en función del ascenso hacia el registro agudo y el posterior descenso: flautas, flautín, corno inglés, violines segundos y violas (cc. 460-461), a los que se suman oboe y violines primeros (sustituyendo éstos a los segundos y a las violas) cuando la melodía alcanza un registro más agudo (cc. 462-467); mientras que en su descenso, esta figuración es doblada por corno inglés, clarinete en mib, clarinete (cc. 468-469), e inmediatamente después por violonchelos, clarinete bajo y fagot (cc. 470-471), y por fagot, contrafagot, tuba y violonchelos (c. 472). El final de la sección, en do# menor, se caracteriza por una oscilación en *ostinato* (la-si) de semicorcheas en la viola (cc. 473-483), con acompañamiento en *staccato* tónica-dominante en primera y tercera parte de cada compás en clarinete bajo y contrabajos, y con acorde de tónica con apoyatura de semitono sobre el sol#. La sección concluye con el piano preparando la entrada de la siguiente sección, con ligeros acordes en trompas, violonchelos y violines primeros que alternan con el sol# que realizan las arpas (cc. 486-492).

La sexta sección, un fado, es introducido por ocho compases (cc. 492-500) caracterizados por una melodía circular en las violas, un pequeño motivo en la trompa, y un acorde desplegado en el arpa (*staccato* y *sulla tavola*) con los bajos en clarinete bajo y arpa. Comienza un breve fado de 16 compases, los primeros ocho sólo con el piano, y los últimos con un refuerzo armónico de la cuerda *pianissimo* y con sordina (violines segundos, violas y violonchelos), para concluir *perdendosi* con la textura y la instrumentación del comienzo de la sección, solo que sin la trompa.

La última sección comienza con un poderoso acorde de fa# menor en el piano y en toda la orquesta, y con unas escalas de esa tonalidad en la cuerda (cc. 519-522). Siguen los segmentos I₁ en fagot (cc. 523-526) e I₂ en flauta y flautín (cc. 527-530). Se produce una alternancia del solista con la orquesta: tras una intervención del piano (cc. 531-536) la cuerda reelabora el segmento I₂ (cc. 537-543); una nueva intervención del piano (cc. 544-558) con la

fusión de los segmentos I₁ e I₂ y con un pasaje de escalas y arpeggios, da pie a una repetición de la cabeza del segmento I₁ (cc. 559-562) en flautas y oboes; la siguiente intervención pianística (cc. 563-565) es replicada en eco por el viento-madera (flautas, flautín, clarinete en *mib* y clarinete), a lo que sigue un pasaje orquestal basado en el segmento I₂ (cc. 566-579) con diseños escalísticos en flautas y violines (cc. 569-572) y elaboración de I₁ (cc. 573-576) e I₂ (cc. 577-579) en la cuerda. Un nuevo pasaje pianístico (cc. 580-591) con ligero acompañamiento de la cuerda, conduce a un puente hacia la coda, en el que los instrumentos de viento realizan el segmento I₁ (trombones en cc. 594-598; flautas, clarinetes y trompas en cc. 603-607; flautas, oboes, corno inglés, clarinete en *mib* y clarinete en cc. 612-617) alternando con pasajes dominados por la cuerda que desarrolla los arpeggios de Solb Mayor (cc. 599-602) y Do Mayor (cc. 608-611). La coda (cc. 618-637) concluye con un *tutti* orquestal que insiste en la tonalidad de La Mayor.

3.6.- Semiótica

La primera sección (cc. 1-24) contiene referencias al pasado, vanguardia y folklore musicales. Comienza con una fanfarria introductoria (cc. 1-6) que remite a la música del siglo XVIII por su ritmo puntillado de obertura francesa y su acompañamiento armónico basado en el ciclo de quintas, e incluso a parámetros más antiguos como el recitado sobre la nota SI que remite a la recitación salmódica y a la mirada histórica propugnada por Felipe Pedrell. En los cc. 7-8, se yuxtaponen unos *grupetos* pianísticos repartido en tres octavas, que remiten tanto al s. XVIII como a la estética impresionista, y la imitación de un redoble o rasgueo que entronca con la vanguardia al basarse en la superposición de quintas sobre el acorde de dominante. Siguen a continuación unos elementos que remiten a clichés nacionalistas con el empleo del tresillo en la cadencia melódica hacia el final de la frase (cc. 9-10) y de la segunda aumentada (cc. 12-13). La *cadenza* que sigue a continuación se refiere tanto al pasado musical (romanticismo) como al impresionismo. Se basa en la repetición de figuraciones pianísticas ascendiendo y descendiendo hasta cinco octavas por el teclado en posiciones cómodas y repetidas a distintas alturas, con lo que conviven la agilidad y la brillantez con la facilidad y la naturalidad propias del pianismo romántico. Pero también, por otro lado, concluye con un acorde basado en la superposición de terceras (*fa#-la#-do-mi-sol-si*) característico del impresionismo musical que actúa como transición a una subsección raveliana (cc. 14-20) en la que se reproducen características de la música impresionista relacionadas con la armonía y la modalidad, tal y como se indicó en el análisis armónico, y parece un homenaje a Maurice Ravel, el dedicatario *in memoriam* de la obra: acordes basados en la superposición de terceras, modo

lidio, escala mayor con el segundo grado ascendido. Por último, cabe decir que el pasado musical también está muy presente por el hecho de ceñirse a la tonalidad, tal y como puede apreciarse siguiendo su recorrido tonal: I (cc. 1-8) - V (cc. 9-13) - II (cc. 14-16) - IV (cc. 16-20) - V (c. 20) - I (cc. 21-24).

La segunda sección (cc. 25-193) remite tanto a lo popular como al pasado. La referencia a lo popular viene dada por medio del empleo de la cadencia andaluza (cc. 25-64), de la imitación de melismas vocales (cc. 45-64) que se superponen a dicha cadencia, y de la canción popular «*Canção de Beira Baixa*» (cc. 64-81) que presenta, además, la característica hemiola. La referencia al pasado se manifiesta en que esta canción popular comparte cabeza con la fuga de la *Tocata en do menor* BWV 911 de J. S. Bach, y con el hecho de que se construye una forma sonata a partir de ella, cuyos episodios segundo (cc. 98-107) y tercero (cc. 108-132) de la sección desarrollo remiten a la escritura instrumental de Domenico Scarlatti (manos alternadas y octavas partidas repartidas entre ambas manos).

En la tercera sección (cc. 201-230) convergen la biografía del autor, la música popular y el tópico militar. Se trata de una canción de cuna basada en un primer momento en la canción popular «Canción de Nuestra Señora del Mar (para el feliz retorno de los pescadores)» y después en la «Canción de cuna (para mecer a Manolito)», derivada de la anterior. La canción de cuna es interrumpida por el toque militar de la caballería española que es reproducido con dulzura por el piano. Tal vez esta sección sea programática o autobiográfica: Ernesto Halffter está en Lisboa con su mujer y su hijo pequeño mientras España está en guerra; duerme a su hijo y, o bien en su cabeza o en un cuartel no muy lejano, suenan unos toques militares que evocan la guerra o lo bélico; tal vez el compositor se encomienda a la Virgen como los marineros.

La cuarta sección (cc. 231-269) comienza con una *cadenza* pianística en la que la «*Canção de Beira Baixa*», ya empleada en la segunda sección, vuelve a remitir a lo popular, aunque ahora es acompañada más vanguardistamente, durante los primeros ocho compases, por medio de una áspera armonía en la que predominan no sólo el agregado de notas (apoyaturas de semitono) y los acordes de novena, sino también una breve referencia al dodecafonismo, al emplear una sucesión dodecafónica en el acompañamiento que después no es ni desarrollada ni sometida a las transformaciones de aquella técnica, y que es interrumpida por una nueva irrupción de los toques de la caballería española que son tres veces reiterados (cc. 239-242), y que remiten tanto a lo militar como a lo español. Es un tiempo en el que la guerra paraliza las vanguardias: aquí el toque militar hace que se disipe el dodecafonismo. La sección concluye con sonoridades impresionistas: modo frigio (cc. 248-255), acorde con superposición de

terceras (mi b-sol-si b-re b- fa) en los cc. 256-260, y modo dórico (cc. 261-269). Los dos últimos compases (cc. 268-269) repiten diseños scarlattianos.

Las secciones quinta (cc. 270-492) y sexta (cc. 493-518) se refieren a la música popular portuguesa. La quinta se centra en los aires de danza representados en los temas E (guajira, con su característico ritmo de hemiola en el que alternan los ritmos de 6/8 y 3/4, entonada en modo mixolidio), F (fandango) y G. También en esta sección, un pasaje a doble octava en el piano remite a Scarlatti y a los melismas vocales. Por su parte, la sexta sección (cc. 493-518) es un fado, caracterizado por el *tempo* lento, el carácter doliente y el empleo del *rubato*, los períodos de ocho compases y una sencilla armonización. El empleo de valores largos evoca las paradas dramáticas que los fadistas suelen realizar al sostener una nota larga y reanudar el canto cuando lo consideran conveniente.

La séptima sección (cc. 519-637) supone también un retorno al s. XVIII propio del neoclasicismo, pues recuerda al *concerto* con la alternancia contrastante entre los pasajes a *tutti* y a *solo*.

CONCLUSIONES

La hipótesis inicial que supuso el punto de partida de este trabajo fue que la *Rapsodia portuguesa* representa los usos compositivos de Ernesto Halffter que reúnen pasado, vanguardia y folklore. El análisis de la obra ha verificado esta hipótesis, pues se han encontrado en la partitura huellas del pasado musical (J. S. Bach, D. Scarlatti, etc.), del folklore (canciones, danzas y ritmos populares, clichés nacionalistas) y de la vanguardia (neoclasicismo, impresionismo y, muy fugazmente, dodecafonismo).

Los objetivos del trabajo eran: realizar una biografía intelectual crítica de Ernesto Halffter, definir los modelos técnicos y estéticos del compositor, y analizar musicalmente *Rapsodia portuguesa*. En el primer objetivo, al realizar una biografía intelectual se pretendía poner el acento en aquellas personas e instituciones que marcaron al compositor estética, artística, técnica e intelectualmente, y en las redes y estructuras sociales en las que tuvo que desenvolverse profesionalmente. Para ello, se presenta el contexto histórico, político, social estético y musical de Ernesto Halffter. Las personalidades más influyentes en la crítica (Adolfo Salazar) y en la composición (Manuel de Falla) apostaron por él desde muy joven, le brindaron su amistad, guiaron su formación y le facilitaron el camino: Falla le da clases (completa su técnica compositiva a partir del contrapunto, del análisis de obras selectas del repertorio y de la orquestación, le inculca una severa autocrítica y le revisa sus composiciones), Salazar lo ensalza en sus escritos (como paradigma neoclásico, como el nuevo Scarlatti y como sucesor legítimo de Falla), le consiguen trabajos (Orquesta Bética, Conservatorio de Sevilla) y contratos (editoriales, orquestas, compañías discográficas), y le ponen en contacto con Maurice Ravel, con editores y empresarios.

Pero llega un momento, en el que Ernesto Halffter comienza a componer a un ritmo muy lento. Absorbido por trabajos ajenos a la composición y por estrecheces económicas que va solventando con la realización de orquestaciones de obras propias o de su maestro. Además, la guerra civil española y su desenlace desbarataron todo el tablero de juego y el compositor perdió, en buena medida, su posición de privilegio. Ernesto Halffter se había trasladado a Portugal poco antes del estallido de la guerra, y allí permaneció, en lo que su sobrino Cristóbal Halffter denominó medio exilio, hasta bien entrada la década de los cincuenta. *Rapsodia portuguesa* fue una obra que le vinculó a España, pues fue muy interpretada durante los primeros años de la posguerra española por los artistas más importantes del panorama musical español del momento (Orquesta Nacional de España, José Cubiles, etc.). Con su medio exilio en Portugal, el exilio de Salazar en México, y con Falla, ya entrado en años y enfermo, en

Argentina, Ernesto Halffter perdió en buena medida su situación de privilegio. Pero esta pérdida no fue ni mucho menos total, pues aún hoy en día, su figura está muy presente en la escena musical española y occidental, y la investigación musicológica está muy avanzada en lo que se refiere a los procesos de catalogación e inventario de su obra, situación que no comparte, ni de lejos, con la mayoría de los compositores de su generación.

Con el segundo objetivo se trata de definir los modelos técnicos y estéticos del compositor. Los elementos compositivos tomados de estos modelos son posteriormente rastreados en la partitura de *Rapsodia portuguesa* en el capítulo centrado en el siguiente análisis. Siguiendo a los pensadores españoles del momento, Ernesto Halffter se decanta por la corriente musical francesa (Debussy, Ravel, Stravinsky) frente a la germánica (Segunda Escuela de Viena), considerada o bien una continuación del romanticismo wagneriano (Ortega y Gasset) o bien un error evolutivo histórico (Adolfo Salazar). Se decanta por un neoclasicismo que busca una música pura (ajena a significados extramusicales) por medio de un retorno a lo popular (simplificación formal, estilización de lo popular), a las formas elementales (estructuras breves, claras, simétricas, acompañamiento con bordones, texturas scarlattianas, imitación de melismas vocales, bitonalismo sencillo), a la plenitud sonora (ensanchamiento del sentido tonal más pleno y condensado) y a los maestros del pasado (especialmente Domenico Scarlatti, considerado el modelo para la revalorización de lo hispano).

D. Scarlatti, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Manuel de Falla, son sus principales modelos. De Scarlatti toma la mezcla de estilos, la forma bipartita, la textura homofónica y a dos voces, el ritmo motórico, recursos modales, *acciaccaturas*, oscilación entre modos mayor y menor, acompañamiento con acordes repetidos, danzas galantes y elementos populares. De Pedrell (1841-1922) asume la idea de progreso y la necesidad de fundamentar la música en el pasado y en lo popular. De Albéniz toma el empleo de melodías acompañadas con acordes repetidos arpegiados, ritmos de danzas populares, recursos modales, clichés nacionalistas (tresillo rematando frases, hemiola), imitación de melismas vocales, melodías dobladas a distancia de doble octava, estructuras formales, armonía tímbrica. De Salazar toma su propuesta neoclásica que consiste en partir de lo clásico para abrazar el progreso y las técnicas contemporáneas. De Falla asume la importancia de la música popular, la yuxtaposición formal, la ampliación del espectro modal, el empleo de *ostinatos*, y la conservación de los géneros tradicionales y de los principios de una tonalidad ensanchada con superposiciones tonales. Si bien es mucho lo que el compositor toma de sus modelos de referencia, no deja por ello de expresar su propia voz original.

El tercer objetivo consiste en un análisis musical de *Rapsodia portuguesa*, que parte de una descripción paramétrica dirigida a distinguir rasgos tanto comunes como distintivos y a identificar elementos recurrentes cuya funcionalidad pudiera ser tomada como signos (tópicos). A partir del análisis se han identificado tópicos que podrían agruparse en tres grupos: históricos, ligados al folklore y ligados a las vanguardias. Elementos encontrados en la partitura, que son signos históricos y que remiten al pasado: tópico de fanfarria, recitación salmódica, *grupetos*, cadencias románticas (al estilo de Chopin y Liszt), fidelidad al sistema tonal, posibles guiños a Bach y Beethoven, tópico militar, tópico de canción de cuna, *concerto*, formas sencillas (frases cuadradas), escritura instrumental que remite a Scarlatti. También se han rastreado tópicos y elementos ligados al folklore: imitación de rasgueos de guitarra, imitación de melismas vocales, ampliación del espectro modal, cadencia andaluza, fado, danzas (fandango, guajira), ritmos (hemiolas, síncopas) y canciones populares. Y también otros ligados a la vanguardia (especialmente al impresionismo): *grupetos* (destellos impresionistas), superposiciones de quintas, acordes basados en la superposición de terceras, breve guiño al dodecafonismo, áspera armonía, ampliación del espectro modal, yuxtaposiciones.

En cuanto a la aportación de mi TFM al estado de la cuestión previo, cabe señalar que el presente trabajo se centra en el análisis de una obra concreta. Salvo los análisis de *Sinfonietta* de Alberto Álvarez y los de María Palacios de obras de compositores del Grupo de los Ocho de Madrid, el estado de la cuestión previo abunda en obras y trabajos de carácter general, que realizan un recorrido por la vida y la obra del compositor y hacen referencia a su filiación falliana. Aunque hay también estudios más específicos sobre la época del compositor centrados en aspectos históricos, estéticos, sociológicos y/o técnicos, así como acercamientos más pormenorizados a su obra y su biografía, o a determinados repertorios abordados por el compositor, el análisis musical de las obras de Ernesto Halffter es reducido. Este trabajo pretende nutrirse de todas esas aportaciones como punto de partida para centrarse en el análisis de una obra, la *Rapsodia portuguesa para piano y orquesta*, que hasta ahora no había sido analizada desde el punto de vista musical. En este análisis se ha pretendido aplicar el paradigma de la logoestructura de Carlos Villar-Taboada.

En cuanto a la utilidad del marco teórico empleado, cabe decir que el principal es el ya citado paradigma de la logoestructura, que está ligado a la teoría de tópicos. Conceptos como semioestructura, morfoestructura, logoestructura y tópico, han resultado muy útiles en este estudio para establecer una triple relación estructural de la música con lo sociocultural, con la propia música y con el individuo. Desde el punto de vista metodológico, el concepto de

semioestructura ha resultado muy útil en la elaboración de la biografía intelectual del compositor, al relacionar música, sociedad y cultura, y estudiar sus modelos y referentes estéticos y técnicos, y aquellos otros vigentes en su contexto; el concepto de semioestructura también ha guiado el estudio sobre la recepción de la crítica.

En el estudio semioestructural, el concepto de biografema de Barthes (que permite abordar la reconstrucción biográfica sin una intención totalizadora) y los conceptos de la teoría de Bourdieu (campo, *habitus* y capital), han resultado también un útil anclaje para comprender la obra a partir de las características estructurales del campo intelectual de su tiempo: el posicionamiento ideológico (*habitus*) con respecto a la música de algunos de los principales pensadores musicales de su tiempo (Salazar, Ortega y Gasset) y el contacto con sus principales maestros (Falla y Ravel) llevan a Ernesto Halffter a decantarse por un determinado estilo musical y por unas estrategias compositivas ligadas a la escuela francesa y al neoclasicismo; además cuenta con un capital muy favorable, pues a su talento y valía personales, hay que sumar el apoyo de las dos personalidades más influyentes en la crítica musical (Salazar) y en la composición (Falla) españolas del momento, personalidades que establecen que el joven compositor es el nuevo eslabón en la cadena Pedrell-Albéniz-Falla, el sucesor en la labor de regenerar la música española equiparándola a la europea por medio de su incorporación a las vanguardias. En este sentido, el concepto de red, entendido como un conjunto de relaciones interdependientes entre diversas instancias, ha resultado de utilidad. Aunque el contexto en que se desarrolla tanto la composición como la posterior recepción de *Rapsodia portuguesa* ya no es tan favorable para el compositor, el lenguaje musical de la obra está influenciado por el campo intelectual de años atrás, y también por su realidad personal.

El concepto de logoeestructura es útil para la interrelación de esa realidad personal con su creación artística: está casado con una portuguesa y vive y trabaja en Portugal, lo que explica la composición de una obra de tan clara filiación lusa ya desde el título. La recepción de la obra durante los primeros años de la posguerra española está marcada por la reafirmación político-cultural del bando ganador, que tenía en Portugal a uno de sus principales aliados junto a Alemania e Italia, y por un cambio de fichas (agentes) en el nuevo tablero del campo intelectual español. El concepto de morfoestructura ha resultado también útil, desde el punto de vista de la metodología, en el análisis paramétrico de la partitura y en el rastreo de elementos ligados al pasado musical, a la vanguardia y al folklore, rastreo en el que también ha resultado fundamental el concepto de tópico.

En cuanto a la autocrítica, cabe decir que el marco teórico era muy amplio, por lo que

un desarrollo más óptimo e integrado de las distintas teorías hubiera precisado de una mayor extensión y de un mayor tiempo de desarrollo, para poder ahondar más en la relación entre la biografía intelectual del autor, el campo intelectual de su tiempo y la obra en sí. Otro punto débil del trabajo es la ausencia de ejemplos musicales en el análisis de la escritura orquestal, inconveniente que cabría subsanar. También hubiera precisado una mayor atención a la recepción de la crítica: he encontrado muchas reseñas y anuncios de conciertos en prensa, relacionados con interpretaciones de la obra, pero apenas valoraciones críticas de la misma. Por otro lado, aunque se ha evidenciado la presencia de materiales de procedencia popular en la *Rapsodia*, no todos han podido ser identificados.

La perspectiva futura de esta investigación conllevaría un mayor volumen de lecturas relacionadas con ella: la teoría de tópicos y el pensamiento de Pedrell, Bourdieu, Barthes, Ortega y Gasset, Salazar, Eugenio d'Ors, etc., así como la lectura completa de aquellas tesis, libros y trabajos que he consultado sólo parcialmente para la elaboración de este trabajo, y de aquellos otros que no he podido estudiar. También revisaría los manuscritos originales de las distintas versiones de *Rapsodia portuguesa* y la correspondencia del compositor, que se encuentran en la Fundación Juan March, documentos que, sin duda podrían aportar más luz a este asunto gracias al cotejo de las distintas versiones y a las posibles referencias que el compositor pudiera realizar de su obra o de su contexto. Seguiría rastreando en la prensa de la época para ampliar el conocimiento de la recepción crítica de la *Rapsodia*. Trataría de identificar la posible procedencia de diversos temas de carácter popular que aparecen en la obra. Por otro lado, trataría de ponerme en contacto con intérpretes y personas que hubieran estado relacionados con el compositor o con la obra, con el fin de poder obtener más información: fuentes populares de los temas de la obra, posibles programas ocultos y contenidos extramusicales, impresiones del compositor, etc. También estudiaría la obra al piano para poder aportar una visión más directa y personal de ella, e intentaría posibilitar la experiencia de su ejecución con orquesta.

La realización de este TFM me ha aportado un modelo de trabajo eficaz, eficiente y organizado: a fuerza de errores corregidos por mis tutores, considero que he adquirido una experiencia muy enriquecedora que me será muy valiosa en el futuro. La realización de este trabajo también me ha aportado una nueva visión del análisis musical, según la cual éste debe estar delimitado por una finalidad para no convertirse en algo inabarcable. El paradigma de la logoestructura, enmarcado en el paradigma contextualista posmoderno, parte de la premisa que la música refleja el contexto en que es creada. Conjuga lo formalista con lo semiótico al darle

una dimensión semántica al análisis descriptivo por medio de signos (tópicos) que muestran cómo toda obra se vincula con el pasado, el folklore y la vanguardia. La identidad artística del compositor viene dada por su manera de gestionar estos signos. Además, la realización de este TFM me ha aportado la experiencia de intentar avanzar cada vez más en el trabajo de investigación. Este trabajo partía de un trabajo previo, un TFT (Trabajo Fin de Título) realizado en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, que ha sido ampliado con este TFM con la aplicación de un marco teórico distinto, que ha arrojado unas conclusiones más avanzadas.

BIBLIOGRAFÍA

Acker, Yolanda. «Ernesto Halffter: a study of the years 1905-46». *Revista de Musicología* 17 (1 de enero de 1994). <https://doi.org/10.2307/20796984>.

Acker, Yolanda, Arturo Reverter, Andrés Ruiz Tarazona, y Guillermo González. *Ernesto Halffter (1905-1989): músico en dos tiempos*. Editado por Yolanda Acker y Javier Suárez-Pajares. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997.

Agawi, Kofi. *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Traducido por Silvia Villegas. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Álvarez Calero, Alberto Jesús. «El neoclasicismo musical en España en torno a 1918 y 1936». Universidad de Sevilla, 2004. <http://hdl.handle.net/11441/24246>.

———. «La Sinfonietta de Ernesto Halffter y las formas preclásicas». *Anuario Musical*, 1 de diciembre de 2005. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2005.60.55>.

Álvarez Losada, Cristina. «El pensamiento musical de Felip Pedrell (1841-1922)». Universidad Autónoma de Barcelona, 2017. <http://hdl.handle.net/10803/458674>.

Carredano, Consuelo. «Devociones ejemplares: algunas pautas en la relación de Manuel de Falla y Ernesto Halffter». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11, n.º 0 (1 de enero de 1970). <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61190>.

Casares Rodicio, Emilio. «Halffter Escriche, Ernesto». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 192-99. Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Casares Rodicio, Emilio, Ismael Fernández de la Cuesta, y José LÓPEZ-CALO. *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: Fundación SGAE, 2002.

Chiantore, Luca. «El piano después de la Suite Iberia». Fundación ORCAM, 2010. https://www.fundacionorcama.org/wp-content/uploads/orcam/docs/36_piano_despues_suite.pdf.

———. *Historia de la técnica pianística*. Alianza música. Madrid: Alianza, 2001.

Collins, Chris. «Manuel de Falla, L'acoustique nouvelle and Natural Resonance: A Myth Exposed». *Journal of the Royal Musical Association* 128, n.º 1 (1 de enero de 2003): 71-97. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkg003>.

Contreras Zubillaga, Igor Contreras. «El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)». *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, n.º 10 (2011). <https://doi.org/10.4000/amnis.1195>.

Cortés, Francesc. «Ópera española: las obras de Felipe Pedrell». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 1 (1996). <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61315>.

Cuervo Calvo, Laura. «El avance hacia la idiomatización del lenguaje pianístico a través de la edición de Clementi de las sonatas de D. Scarlatti (1791)». *Anuario Musical* 72 (2018): 123-36. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2017.72.04>.

Domínguez de León, Olga, y Enrique LACÁRCEL BAUTISTA. «Una aproximación analítica al primer movimiento del Concerto de Manuel de Falla». *El Genio Maligno: revista de humanidades y ciencias sociales* 3 (2008). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2721803>.

Espíldora, Antonio. «Albéniz y la Suite Iberia». *Literatura e interpretación del piano*, 2020. <https://literaturadelpiano.wordpress.com/2020/05/15/albeniz-y-la-suite-iberia/>.

———. «La obra para piano de Manuel de Falla y sus versiones discográficas». *Literatura e interpretación del piano* (blog). Accedido 14 de febrero de 2021. <https://literaturadelpiano.wordpress.com/2017/11/29/la-obra-para-piano-de-manuel-de-falla-y-sus-versiones-discograficas/>.

«Fado». En *Monitor*, 5:440. Madrid: Salvat, 1965.

Falla, Manuel de. «El “Cante jondo” (canto primitivo andaluz): sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo.» *Urania*. 1922. <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1044017>.

———. «Introducción al estudio de la Música nueva». *Revista musical Hispanoamericana* 12 (1916): 2-5.

Fernández-Cid, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid: Cultura hispánica, 1963.

García Gallardo, Cristóbal L. «La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República». En *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, 39-48. Colección Música Hispana. Madrid: ICCMU, 2009.

García Laborda, José María. *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, 1995.

———. *La música del siglo XX. Parte 1: (1890-1914) modernidad y emancipación*. Madrid: Alpuerto, 2000.

García López, Olimpia. «Del Estado Novo al Nuevo Estado: música, prensa y propaganda en las relaciones entre Portugal y Sevilla durante la Guerra Civil española». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 29, n.º 0 (23 de junio de 2017).

<https://doi.org/10.5209/CMIB.56549>.

Giannattasio, Valerio, y Tristán REY. «A Perspectiva Biografica Hoxe: Teoría, Debates, práctica». *Sémata: Ciências Sociais E Humanidades* 32 (s. f.): 9-17.

Giménez, Gilberto. «Introducción a la sociología de Pierre Bourdieu». *Universidad Nacional Autónoma de México*, Colección Pedagógica Universitaria, 37-38 (2002): 1-11.

Gómez Rodríguez, Jesús María. «Cuatro piezas portuguesas de Miguel Asins Arbó: aproximación analítica y performativa». *Dedica. Revista de educação e humanidades* 16 (2019): 11-30. <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8287>.

González Lapuente, Alberto, ed. *La música en España en el siglo XX*. Vol. 7. Historia de la música en España e Hispanoamérica. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2012.

González-Barba, Eduardo. «Manuel de Falla, Ernesto Halffter y la Orquesta Bética de Cámara». Universidad de Sevilla, 2011.

Halffter, Cristóbal. «Una obra por investigar». *Revista Residencia* 3 (1999). <http://www.residencia.csic.es/bol/num3/halffter.htm>.

Halffter, Ernesto. *El magisterio permanente de Manuel de Falla (discurso 12 junio 1973 en Real Academia de San Fernando)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973.

———. «Ernesto Halffter (entrevista)». *Ritmo: revista musical ilustrada*, 1986. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000197673>.

———. *Falla en su centenario: homenaje en el centenario de su nacimiento*. Madrid: Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO, 1977.

———. «La Atlántida es la obra más universal de todas las páginas que ha escrito mi maestro». *Ritmo: revista musical ilustrada*, enero de 1961. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000197363>.

En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG Online)*, editado por Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2002. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/375179>.

Höweler, Casper. «Halffter, Ernesto». En *Enciclopedia de la música*, traducido por Federico Sopena y César Aymat. Barcelona: Noguer, 1978.

Iglesias, Antonio, y Juan A. Orrego-Salas. «Halffter Escriche, Ernesto». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie y John Tyrell, X:692-94. Londres: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Kent, Adam. «Wonderful Spanish piano works by composer Ernesto Halffter». *Clavier*

42 (1 de septiembre de 2003): 24-35.

Le Bordays, Christiane. *La música española*. Madrid: Edaf, 1978.

Marco, Tomás. *Historia de la música española. Siglo XX*. Vol. 6. *Historia de la música española*. Madrid: Alianza Música, 1983.

Martínez del Fresno, Beatriz. «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y poularismo en torno a 1927». En *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, 455-78. Colección Música Hispana. Madrid: ICCMU, 2009.

———. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo xx». *Revista de Musicología* 16, n.º 1 (1993): 640-57. <https://doi.org/10.2307/20795923>.

Martínez Miura, Enrique. «Ernesto Halffter en la encrucijada». *Cuadernos hispanoamericanos*, 1 de enero de 2005, 117-22.

Mast, Paul B. «Style and structure in Iberia by Isaac Albéniz». University of Rochester, 1974. <http://hdl.handle.net/1802/3091>.

McKay, Elizabeth. «Brahms and Scarlatti». *The Musical Times* 130, n.º 1760 (1989): 586-88. <https://doi.org/10.2307/965573>.

Meijide Casas, Sergio. «La recuperación de los biografemas en el campo de los estudios biográficos: Barthes, Dosse y el devenir de un método inconcluso». *Sémata: Ciencias Sociais E Humanidades* 32 (s. f.): 19-34.

Monelle, Raymond. *The musical topic. Hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Nagore, María, y Ruth Piquer Sanclemente. «La crítica musical de César M. Arconada, paradigma del intelectualismo vanguardista en los años veinte». *Revista de Musicología* 33, n.º 1/2 (2010): 139-58. <https://doi.org/10.2307/41959309>.

Nagore, María, y Víctor Sánchez. *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. 1ª. Estudios 19. Música Hispana. Textos, 2014.

Nagore, María, Elena Torres, y Leticia Sánchez. *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2009.

Navarro Maciá, Víctor. «Propuesta metodológica para el análisis de la intertextualidad musical: el caso de los homenajes a Manuel de Falla». Universitat Politècnica de València, 2017. <http://hdl.handle.net/10251/90389>.

Nommick, Yvan. «La edad de Plata de la música española en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?» En

Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939), 411-20. Colección Música Hispana. Madrid: ICCMU, 2009.

Oliver García, José Antonio. «Ortega en el debate entre Romanticismo y Nueva Música». *Temas para la educación* 20 (2012). <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd9334.pdf>.

Palacios, María. «(De)Construyendo la música nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930». *Revista de Musicología* 32, n.º 1 (2009): 501-12. <https://doi.org/10.2307/20797991>.

———. «Hacia la búsqueda de la belleza: aproximación analítica a la música del grupo de los ocho en la década de 1920». *Revista de Musicología* 31, n.º 2 (2008): 499-522. <https://doi.org/10.2307/20797933>.

———. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008.

Pérez Zalduondo, Gemma. «El auge de la música en Sevilla durante los años veinte». *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (1997): 655-68. <https://doi.org/10.2307/20797445>.

Piquer Sanclemente, Ruth. «Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11 (1 de enero de 1970). <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61191>.

———. «Clasicismo, nuevo clasicismo y neoclasicismo. aproximación al concepto estético de neoclasicismo musical en España». *Revista de Musicología* 28, n.º 2 (2005): 977-97. <https://doi.org/10.2307/20798114>.

———. «El Concepto Estético De Clasicismo Moderno En La Música Española (1915-1939)». Universidad Complutense de Madrid, 2011. <https://eprints.ucm.es/13304/>.

———. «Retornos al XVIII y clavecinismo en las primeras décadas del siglo XX: de Scarlatti a Falla». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 27, n.º 0 (14 de febrero de 2018): 157-93.

Ripoll, José Ramón. «Ernesto Halffter y su entorno cultural». *Scherzo*, 2005.

Ruiz Tarazona, Andrés. *Discoteca esencial*. Madrid: Real Musical, 1994.

Salazar, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Madrid: Alianza Música, 1997.

Sánchez de Andrés, Leticia. «Antecedentes del Neoclasicismo en la estética musical de Francisco Giner». En *Música y Cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*, 49-68. Colección Música Hispana. Madrid: ICCMU, 2009.

———. «Ernesto Halffter en su etapa de formación. Amistad y creación compartida

con Lorca, Alberti y Dalí». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 11 (1 de enero de 1970). <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61192>.

Sopeña, Federico. «Ernesto Halffter». *Revista nacional de educación. Madrid, 1945, n. 52 ; p. 21-30*, 1945. <http://hdl.handle.net/11162/69642>.

———. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1976.

Suárez-Pajares, Javier. «Adolfo Salazar: luz y sombras». En *Música y cultura en la Edad de plata (1915-1939)*, 199-220. Madrid: ICCMU, 2009.

———. *Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña en la música española de los años cincuenta*. Música y pensamiento. Glares Gestión Cultural, S.L.U., 2008.

———. *Joaquín Rodrigo y la música española de los años 40*. Música y pensamiento 4. Glares Gestión Cultural, S.L.U., 2005.

Sutcliffe, W. Dean. «Topic and genre». En *The keyboard sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-century musical style*, 78-95. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Tuñón de Lara, Manuel. «Transformaciones políticas e ideológicas de España durante el primer tercio del siglo XX (1898-1936)». *Historia Contemporánea* 4 (1990): 231-60.

Urchueguía Schölzel, Cristina. «Aspectos compositivos en las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla [1914/15]». *Anuario Musical* 0, n.º 51 (30 de diciembre de 1996): 177-202. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.1996.i51.315>.

Valdeón, Julio, Joseph Pérez, y Santos Juliá. *Historia de España*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

Valls Gorina, Manuel. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

Villanueva, Carlos. «Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas», 221-64. Madrid: ICCMU, 2009.

———. «Relaciones de la música española con Portugal y América». *Revista de Musicología* 32, n.º 1 (2009): 123-43. <https://doi.org/10.2307/20797968>.

Villar-Taboada, Carlos. «Del significado a la identidad: Estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina». Editado por Victoria Eli Rodríguez y Elena Torres Clemente. *Sociedad Española de Musicología*, 2018.

Viribay Salazar, Aurelio. «La canción de concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid. Estudio histórico y estilístico». Rey Juan Carlos, 2011. <http://hdl.handle.net/10115/11387>.

Webber, Christopher. «Halffter, Ernesto». En *Diccionario enciclopédico de la música (Oxford)*, editado por Alison Lathan. México: Fondo de cultura económica, 2008.

FUENTES

Prensa

Almandoz, Norberto. «La dinastía de los Halffter». *ABC*. 1963. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19630525-59.html>.

El adelanto. «El Tercer Festival Musical germano-español». 4 de julio de 1942, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=20009577472.

Sopeña, Federico. «El Festival de Granada: Obras de Falla y de los Halffter», *ABC*, 1964, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19640702-63.html>.

Partituras

Halffter, Ernesto. «Rapsodia portuguesa pour piano et orchestre», París: Éditions Max Eschig, partitura, 1951.

Halffter, Ernesto. «Rapsodia portuguesa pour piano et orchestre» (reducción para dos pianos), París: Éditions Max Eschig, partitura, 1952.

Moszkowski, Moritz. «Anthology of German Piano Music», vol. 1, Boston: Oliver Ditson, Co., partitura, 1924.

Ravel, Maurice. «Rhapsodie espagnole» (reducción para piano a cuatro manos), París: Éditions Durand, partitura, 1908.

Grabaciones discográficas

Halffter, Ernesto. «Rapsodia portuguesa» con Guillermo González (piano) y la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dir. por Víctor Pablo Pérez. Etcetera Records KTC1095, 1990, CD

———. «Rapsodia portuguesa» con Francisco Martínez Ramos (piano) y la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, dir. por Adrian Leaper. ASV CDDCA1099, 2014, CD

Heine, Christiane. «“Halffter.” Ernesto (Alberto) Halffter Escriche, BIOGRAPHIE».

