

19. UN “ESPÍRITU ESPAÑOL” EN MÉXICO: HISTORIA Y DODECAFONISMO EN RODOLFO HALFFTER DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA*

CARLOS VILLAR-TABOADA
Universidad de Valladolid

Resumen: Rodolfo Halffter (1900-1987), uno de los más destacados compositores del madrileño Grupo de los Ocho, del entorno generacional del 27, amplió su carrera compositiva en México, adonde se exilió tras la Guerra Civil. Allí investigó las posibilidades expresivas y constructivas de la serie dodecafónica, desde una perspectiva personal que no cesó de manifestar vínculos hacia lo español, mediante la alusión a diversos elementos del pasado. Su particular fusión entre vanguardia, tradición popular y raíz histórica es un lugar común en la bibliografía previa, pero es posible progresar en el conocimiento de su técnica indagando más allá de los procedimientos más superficiales. Se propone un acercamiento analítico que, sin rehuir de aspectos puntuales de la *Topic Theory*, acude esencialmente a la teoría atonal y dodecafónica para desentrañar procedimientos significativos de sus guías en la ordenación estructural. Se redescubre entonces su pensamiento compositivo, fundamentado en el clasicismo historicista, pero revestido de novedad gracias a una apuesta por la serie presumiblemente conocedora de los modelos de la Segunda Escuela de Viena. Desde un enfoque atento a la destilación de gestos neoclásicos en la técnica dodecafónica del compositor, se examina una

* Este estudio ha sido financiado por el Grupo de Investigación Reconocido “Música, Artes Escénicas y Patrimonio (MAEP)” de la Universidad de Valladolid y por el Proyecto de I+D “Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la Transición (1959-1978)” (RTI2018-093436-B-I00), con sede en la Universidad de Oviedo.

selección de su repertorio creado durante los años cincuenta, una música de original “espíritu español”.

Palabras clave: Rodolfo Halffter (1900-1987), dodecafonismo, neoclasicismo, serie, tópicos.

A “SPANISH SPIRIT” IN MEXICO: HISTORY AND DODECAPHONISM IN RODOLFO HALFFTER DURING THE FIFTIES

Abstract: *Rodolfo Halffter (1900-1987) was one of the most outstanding composers of the Madrilenian “Group of the Eight”. From the environment of the so-called Generation of ’27, he broadened his compositive career in Mexico, where he went into exile after the Spanish Civil War. There he researched into the expressive and constructive affordances of the Twelve-Tone series, from a personal viewpoint that never ceased to manifest links to Spanish culture, through the allusion to various elements of the past. Previous research has explored his fusion between avant-garde, popular tradition, and historical roots. I however contribute to this research by looking beyond the most superficial procedures. I propose an analytical approach that, without shying away from specific aspects of the Topic Theory, essentially resorts to the atonal and twelve-tone theory to unravel significant procedures of his guides in structural planning. This chapter thus rediscovers Halffter’s compositional thought as based on historicist classicism but also marked by the novelty that stems from his knowledge of the series and the models of the Second Vienna School. From an attentive approach to the extraction of neoclassical gestures in the twelve-tone technique of the composer, a selection of his repertoire created during the fifties is examined: music with an original “Spanish spirit”.*

Keywords: Rodolfo Halffter (1900-1987), twelve-tone technique, Neoclasicism, series, musical topics.

INTRODUCCIÓN

La trayectoria compositiva del madrileño Rodolfo Halffter (1900-1987), cincelada por su autodidactismo, es una de las más particulares en el pa-

norama español del siglo xx. Desde sus comienzos, sus supuestas carencias —causadas por una ausencia de estudios musicales oficiales— se vieron ampliamente compensadas: primero, por una actitud siempre reflexiva ante la composición que, con el transcurso del tiempo, produjo un catálogo poco abundante, pero nutrido de páginas largamente maduras, por lo prolijo de su detalle; y, segundo, por una falta de prejuicios técnicos o estéticos que le permitió asumir simultáneamente como modelos creativos a Debussy, Schoenberg y Falla (Casares Rodicio 2000: 183-184). Desde sus primeras creaciones, vagamente atonales, suscitó la atención de la crítica. Así, ante el estreno de su precoz *Naturaleza muerta*, en 1922, Adolfo Salazar (1890-1958) declaraba, como recuerda María Palacios (2008: 287): “su hondo sentido de la musicalidad moderna apenas habrá sido reconocido íntegramente sino por sensibilidades afines, constituyendo una página de una categoría que pocas veces asumen obras tan tempranas de artistas tan jóvenes”. Precisamente a través de Salazar conoció a Manuel de Falla, cuya etapa neoclásica, inspirada en Scarlatti y Soler, marcó el rumbo durante la mayor parte del periplo creativo más temprano del joven compositor. Fue integrante del madrileño Grupo de los Ocho, junto con Juan José Mantecón (1895-1964), Salvador Bacarisse (1898-1968), Fernando Remacha (1898-1984), Julián Bautista (1901-1961), su hermano Ernesto Halffter (1905-1989), Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Rosa García Ascot (1908-2002). Conforme al credo final de Falla, vivió afín a los postulados estéticos cultivados por la Generación literaria del 27, que revisaban la vigencia del pasado histórico y de la esencia popular. Y compartió con sus compañeros generacionales del entorno madrileño el padecimiento de las consecuencias causadas por la Guerra Civil (1936-1939), que inexorablemente condujo a varios de ellos al exilio, en Francia (Bacarisse), Argentina (Bautista) o —como fue su caso— México (con Pittaluga y García Ascot, acompañados por Bal y Gay y por el propio Salazar).

Sin embargo, en el destino americano —allí donde los demás encontraron una salvaguarda artística parcialmente truncada por la nostalgia— Rodolfo Halffter halló un refugio estimulante cuya sensibilidad hacia lo innovador, aguzada por el compadreo revolucionario, catalizó una exploración poética que no se quiso detener en fórmulas previamente probadas, pues exhibió un firme compromiso de porfiar en su aventura creativa, trabajando con nue-

vos rumbos (Carredano 2018, 345-346). Esa visión autocrítica, favorable a la actualización expresiva, lo condujo a condimentar su base neoclásica adicionando ingredientes expresionistas vieneses. En compañía de otros intelectuales y músicos, compatriotas naturales —como Adolfo Salazar, María Teresa Prieto (1896-1982) o Jesús Bal y Gay (1905-1993)— y de adopción —encabezando Carlos Chávez (1899-1978) una nómina enriquecida por Luis Sandi (1905-1996), Blas Galindo (1910-1993) y José Pablo Moncayo (1912-1958), entre otros—, la singularidad de Rodolfo Halffter responde a su maestría para indagar, desde un neoclasicismo intensamente inspirado en la historia española, sobre las prestaciones que, para la expresividad y la articulación del discurso musical, provienen de emplear la serie dodecafónica.

Pulió su sello personal, una voz progresivamente respetada a ambas orillas del Atlántico —aunque forjada en México—, a medida que se comprendió la originalidad de su propuesta. El pronto acceso a su nueva ciudadanía (1940) terminó de facilitarle el desarrollo de una muy destacada labor magisterial como profesor de análisis en el Conservatorio Nacional de Música en Ciudad de México, que se vio acompañada de no menos relevantes actuaciones en los terrenos de la gestión musical (como director de las Ediciones Mexicanas de Música y, desde 1946, de la revista *Nuestra música*) y de la composición. En este último frente, Halffter supo conciliar de un modo muy personal el apego por la tradición con su empeño por investigar nuevos horizontes técnicos, escogidos entre la plétora de opciones vigentes en su tiempo, notablemente a partir de la pianística *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953): primera obra dodecafónica de un compositor español y, también, pionera del dodecafonismo en México. Como mostraré, esa particular suma de elementos con ascendencia historicista o popular procedentes de España más su heterodoxa lectura de la serie de origen vienés —elocuentemente sintomática de la renovación musical a la que aspiraría y que suscribiría cualquier escuela nacional en el siglo xx— le granjeó su elevación a la categoría de maestro; modelo para un canon contemporáneo —experimental—, compartido, en desigual medida, por músicos de ambos países. Reconocido como padre de la nueva música mexicana, Halffter también terminó siendo reivindicado en España, donde, tras la marcha de Falla, se venía añorando un liderazgo equivalente. Junto a diversos conciertos-homenaje, quedó constancia de su rehabilitación final —eco nacional del prestigio visiblemente sancionado an-

tes en México— mediante diversos galardones que culminaron con su nombramiento como académico de honor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1984), más la concesión del Premio Nacional de Música (1986); e, igualmente, a través de su implicación en puestos docentes de prestigio institucional, como las cátedras de composición que impartió en los cursos Manuel de Falla, en Granada (1971-1976), y Música en Compostela, en Santiago (1975-1979).

Pese a estos trazos generales, que evidencian la trascendencia de Rodolfo Halffter, la musicología aún no se ha aventurado lo suficiente, salvo contadas excepciones, en el estudio analítico de su música, en especial de aquella virtualmente más compleja, al integrar técnicas dodecafónicas. Por eso, seguidamente, propongo una contribución a tan necesaria subsanación. Sugiero la hipótesis de trabajo según la cual el giro técnico operado por el compositor durante su itinerario mexicano (1939-1983) en realidad permanece fundamentado en la misma historia musical que, conjugando pasado y folclore, había definido su etapa neoclásica. Los elementos estructurales ligados al manejo técnico de la serie continúan conectados con el patrimonio histórico y con la tradición folclórica de España. Además, esa síntesis es producto de un ejercicio reflexivo de cálculo y control, por completo alejado de conductas meramente intuitivas achacables al autodidactismo. Si el objetivo general es contribuir al estudio analítico de su música dodecafónica, se añaden como objetivos secundarios una evaluación sobre la historiografía específica, puesta al día, y la exposición de una propuesta metodológica novedosa para el análisis en español, porque concilia dos tendencias aparentemente contradictorias y todavía con un uso relativamente reducido: la teoría armónica atonal y dodecafónica, como análisis estructural, y la teoría de los tópicos, como método para el análisis semiótico. En respuesta a los lógicos condicionantes de extensión, se potencia el análisis atonal, todavía poco frecuentado en nuestro ámbito. Respecto al repertorio, se reduce al compuesto durante los años cincuenta, en las primeras tentativas de Halffter con la serie, correspondientes al segundo de sus periodos mexicanos, ya dodecafónicos (Casares Rodicio 2000: 189-192). Sin menoscabo de abordar en futuros trabajos análisis más minuciosos de composiciones individuales, se ofrece una aproximación articulada en los epígrafes dedicados a la explicación teórico-metodológica, el estado de la cuestión, las observaciones analíticas y una valoración final.

I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Desde las premisas expuestas anteriormente, se ha realizado un examen de la música que Rodolfo Halffter creó en México, eligiendo, por su representatividad, composiciones datadas durante los años inaugurales de su travesía dodecafónica, entre *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953) y *Tripartita*, op. 25 (1959) —estas exploradas con mayor detenimiento—, cohesionadas estilísticamente por su cronología, la apelación a tipologías históricas y el empleo de la serie. Este grupo de obras se somete a un escrutinio epistemológico novedoso, por la naturaleza de las herramientas que integra: básicamente, se procede a un análisis atonal y dodecafónico, aunque sazonado con la teoría de los tópicos, todo ello integrado bajo el marco principal del paradigma de la logoestructura. La idoneidad de estos enfoques se justifica por su adecuación a qué se pretende resaltar: una armonía atonal articulada meticulosamente en virtud de la serie, esgrimida con conocimiento de los modelos de la Segunda Escuela de Viena; y una amalgama de recursos estilísticos —con una coherencia análoga— que remite a lo español desde una doble perspectiva: historicista y popular.

Respecto al análisis armónico atonal, la terminología sistematizada por la teoría de conjuntos de clases de notas (*Pitch-Class Set Theory*) de Forte (1973) ha sido difundida y adaptada, con posterioridad (Straus 2016 [1989], Vázquez 2006, Paiva de Oliveira 2007, Schuijjer 2008, Roig-Francolí 2008, Villar-Taboada 2013), e igualmente generalizada en ensayos analíticos de referencia —originariamente anglosajones— para el análisis dodecafónico (Perle 1999, Whittall 2008, Straus 2009). No ha sido la seguida en los acercamientos generales al repertorio dodecafónico español (Charles Soler 2005, Heine 2013: 427-441), aunque sí en estudios de balance historiográfico o sobre repertorios más puntuales (Villar-Taboada 2013, 2014, 2021a y Villar-Taboada y Díaz-Emparanza 2022). En esos análisis armónicos atonales se emplea la notación numérica para notas e intervalos medidos en semitonos (con Do= 0),¹ siguien-

¹ Y, consecuentemente, Sib= 10 y Si= 11. Sin embargo, usualmente se favorece representar cada nota con un único signo. Como tan solo hay diez dígitos (del cero al nueve), las otras dos se representan mediante las letras iniciales de las palabras en inglés para diez (*ten*) y once (*eleven*): Sib=T y Si= E.

do los nombres de conjuntos y sus vectores interválicos conforme a la nomenclatura estandarizada (Forte 1973: 179-181).²

Con relación al análisis dodecafónico, para facilitar el cotejo con su repertorio canónico (el de los maestros vieneses: Schoenberg, Berg y Webern), también se ha optado por seguir la pauta de adoptar el transporte de P_0 a Do (con $Do=0$), innecesario en los análisis de una única obra, pero útil para estudiar un grupo de piezas, puesto que facilita la lectura comparativa entre series (primando así las relaciones interválicas sobre las alturas particulares). Además, se revisan —aunque no en todos los casos, por obvias limitaciones de extensión— las matrices³ y las propiedades⁴ de las series, pues ambas

² El vector interválico representa el contenido interválico dentro de un conjunto de notas o acorde. Consiste en una secuencia de seis dígitos, dispuestos entre barras, que indican el número de incidencias de cada intervalo (medida su amplitud entre uno y seis semitonos, de izquierda a derecha, respectivamente, dado que los intervalos mayores que el tritono se hacen equivaler a su complementario; 1=11, 2=10, 3=9, 4=8, 5=7). Esta característica es esencial para explicar relaciones armónicas atonales (Forte 1973: 15).

³ Las matrices dodecafónicas disponen ordenadamente las 48 formas de la serie, con sus doce versiones de transposición, primas u originales (T, P, O) —siendo estas tres denominaciones sinónimas, aunque procedan de tradiciones analíticas levemente dispares—, inversión seguida de transposición (I) y sus derivaciones respectivas: retrogradación (R) —o retrogradación de las originales (OR), análoga a la anterior— e inversión de la retrogradación (IR). Actualmente, se usa como subíndice el dígito correspondiente, en notación numérica (con $Do = 0$), a su nivel de transporte o a la nota inicial de las formas T/P/O o I de las que proceden. Pero en origen, y hasta los años cincuenta, era más habitual encontrar un cuadro para las formas P e I y otro cuadro para las formas R e IR, en cada caso con las filas ordenadas de arriba abajo cromáticamente; o utilizando subíndices alfabéticos en vez de numéricos.

⁴ Aunque no están sistematizadas, consensuadamente se valoran como propiedades de una serie: a) la identificación de sus conjuntos discretos (con sus elementos ordenados consecutivamente) de seis, cuatro y tres elementos (hexacordos, tetracordos y tricordos), así como sus vectores interválicos; b) la sucesión interválica de la serie (11 intervalos en una serie de dodecafónica); c) la combinatoriedad (la capacidad de conformar el total cromático mediante subconjuntos procedentes de formas distintas de la serie); d) la simetría (la capacidad para que una forma de la serie reproduzca otras formas de la serie, lo que reduce el número de versiones del máximo posible de 48, redundando en un robustecimiento de la cohesión estructural interna), total (afectando a una serie, ordenada, completa) o parcial (también llamada invariancia, cuando el grupo de notas repetidas es menor; habitualmente un tricordo, un tetracordo o un hexacordo); y e) el tipo de serie, según sus componentes (conforme al *source-set* de Babbitt). Se integran estos estudios de propiedades —y se explican magistralmente— en

conllevan potenciales implicaciones armónicas, contrastables en las partituras.

Las líneas básicas concernientes a la adaptación de la *Topic Theory* ya han sido previamente expuestas (Villar-Taboada 2018a) y parten de una definición general de tónico (Ratner 1980: 9-28, Agawu 1991: 3-25, 2009: 41-50, y Mirka 2014) como todo signo musical que es un elemento recurrente (sea procedimiento técnico, sea figura) en un repertorio, dentro del cual apela siempre a un mismo tipo de significado. Puede hallarse en las características principales de una pieza entera (diseño rítmico-melódico, *tempo*, plan armónico), en cuyo caso se denomina “tipo”, o puede visibilizarse en la organización de un pasaje concreto, cuando es un “tónico” propiamente dicho. Se trata de un concepto que permite establecer asociaciones con lo histórico —se conecta con las danzas, la retórica y la teoría de los afectos del Barroco— y que liga configuraciones reconocibles paramétricamente con implicaciones extramusicales: sirve como puente entre las perspectivas estructural y semiótica del discurso musical. Progresivamente extendidos a repertorios más amplios que el clásico-romántico, se han clasificado en tres categorías principales (Agawu 2009: 48-49), alusivas al pasado —sobre todo mediante tipos de danzas—, la etnicidad —a través de la huella folclórica— y la heterogeneidad técnico-estilística del presente. La presencia (o ausencia) de tónicos de estas diferentes tipologías va conformando —“marcando”, según la noción de marca de Hatten (2004: 29-67): evidencia estructural de posicionamientos culturalmente sesgados—, la identidad artística del compositor, puesto que demuestran cuáles son los diálogos y las actitudes que cultiva más o menos explícitamente hacia los modelos creativos que blande.

Todo lo anterior se integra en la propuesta teórico-analítica del paradigma de la logoestructura —quizás una suerte de actualización de la tripartición de Nattiez—, centrado en el valor de lo que, durante el transcurso del tiempo, es singular (y, entonces, funcional) para tres espacios de negociación de significados entre instancias y agentes dinámicamente interrelacionados. Quedan así habilitados para el estudio de la doble dimensión de la música —objetual (estructural, medible paramétricamente) y experiencial (subje-

las monografías analíticas de referencia (Haimo 1990, Bailey 1994: 331-336, Whittall 2008, Roig-Francolí 2008: 159-176 y 182-205, y Boss 2014).

tiva, fenomenológica)—, con aplicaciones prácticas donde se enfatiza cada uno de ellos: la semioestructura —diálogos de la música con la sociedad y la cultura—, concretada en sus contextos artísticos e ideológicos (Villar-Taboada 2018b, 2021a); la morfoestructura —diálogos de la música con referentes musicales—, subrayando las funciones desempeñadas por los componentes más particulares y la identificación de tópicos (Villar-Taboada 2021b); y la logoeestructura —diálogos entre la música y los individuos que intervienen en sus procesos de creación, realización y percepción (compositores, intérpretes, público y crítica)—, focalizada hacia la interpretación crítica de la identidad artística manifestada por las estrategias compositivas y los tópicos hallados (Villar-Taboada 2018a y Villar-Taboada y Díaz-Empanza 2022). Desde este marco teórico, la recolección semioestructural de referentes artísticos e ideológicos se concentra en la construcción de la figura del compositor en la historiografía; el protocolo analítico del análisis atonal y dodecafónico desarrolla la morfoestructura; y la lectura reflexiva final une los resultados precedentes mediante la articulación de las conclusiones, relativas a la logoeestructura.

2. RODOLFO HALFFTER: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

La rápida semblanza trazada en la introducción consensuaba los datos más comúnmente reiterados en la historiografía, con referencias cualitativamente algo mermadas en las historias de la música española más reciente (Marco 1989, González Lapuente 2012), quizás por la condición de exiliado del protagonista. Las investigaciones presentan una datación más bien tardía, incluso cuando se refieren a temáticas más amplias, como el paisaje cultural mexicano de mediados de siglo (Carredano 2018). En la más temprana de las monografías, dedicada a su repertorio pianístico, Antonio Iglesias (1979) mitiga el exceso de descripción y la inexactitud o superficialidad de las apreciaciones analíticas gracias a su cercanía personal con el compositor —son marcadamente insustanciales las referidas a piezas con técnica dodecafónica—, de quien reproduce, por todo el libro, múltiples citas de comentarios —muchos tomados de primera mano— que permiten elaborar una biografía amplia y completar la información sobre la concepción, los estrenos y la

recepción de las obras. De un modo muy elocuente, expone cómo la visión personal de Halffter sobre la técnica dodecafónica está vinculada a las formas tradicionales (algo coherente con la base neoclásica) y a ritmos alusivos a lo español; pero, sobre todo, destaca su concienzudo proceso de trabajo, “siguiendo un sistema en el que todo se explica, pese a escribir con entera libertad”, para familiarizarse con la serie “mediante largos meses de reflexión y estudio” (Iglesias 1979: 194). Tal como el compositor cuenta a su sobrino Cristóbal (Iglesias 1979: 195-197):

Esta posición mía [...] es el resultado de una lenta evolución, pues creo, como tú, que el nacionalismo folklórico [...] representa un callejón sin salida y que, por tanto, hay que buscar un “ser” nacional por caminos nuevos. Nuevos, se entiende, para la música española. La dodecafónica —que, en el fondo, es un medio de expresión como lo fue la tonalidad—. Puede ser uno de esos caminos. Prueba de ello es que la música dodecafónica de Dallapiccola suena a italiana y la de Boulez a francesa. [...] El error de muchos críticos y oyentes superficiales consiste en afirmar que toda la música serial tiene, forzosamente, que sonar a Schoenberg, su genial “inventor”. [...] En mis obras seriales, trato de conservar vivo el “espíritu” español.

[//...] mi música dodecafónica de hoy y mi música politonal de ayer son, en lo referente al contenido, muy semejantes. [...] La adopción de los métodos dodecafónicos —la serialización del parámetro altura y de los subparámetros grado cromático y registro— me ha servido para revivificar y actualizar mi lenguaje y encontrar la salida del callejón.

La continuidad conceptual entre neoclasicismo y dodecafonismo, admitida por el propio Halffter, así como su señalamiento de la “transparencia de la textura” de Webern, que siente cercana a la sensibilidad latina o hispana (Iglesias 1979: 196), y el convencimiento de que la técnica no tiene por qué ocultar lo identitario, habilitando la persistencia de un nacionalismo renovado, asientan unas directrices que, por sí solas, singularizan la voz artística del compositor. Desde un ángulo más neutro, José Antonio Alcaraz publicó otra monografía (1987), esta vez sobre el conjunto de la obra, donde adelanta otras cuestiones de estilo y concreta la importancia de juegos rítmicos con acentos irregulares, disonancias armónicas emanadas de las *acciaccature* de los modelos dieciochescos, superposiciones politonales y un tono humo-

rístico, a veces tildado de sarcástico, que sintetiza en cuatro puntos: trabajo compositivo artesanal, atento al detalle; gran movilidad rítmica y armónica, en un *fluir* continuo; lirismo contenido; y expresividad sobria, confiada a tensiones lineales, sin acumulaciones innecesarias (Alcaraz 1987: 14-15).

Pese a su concisión, contiene valoraciones enjundiosas la visión global aportada por Raúl Ladrón (1988), quien subraya la persistencia de una coherencia estilística, progresivamente depurada, que liga el neoclasicismo y el dodecafonismo con el afán de restaurar la comunicabilidad desde una música avanzada (Ladrón de Guevara 1988: 41),

para encontrarse a sí propio, como señal de madurez, de experiencia adquirida y de oficio pleno. Cuando consiguió su propósito de sacudirse el polvo del romanticismo, del formalismo y del nacionalismo, adquirió conciencia de ser creador original y este ser es el que hallamos en sus últimas composiciones, en su tercera época [... donde] elude hábilmente la norma absolutista del serialismo que rompió con la unidad musical tradicional [...] y Halffter descubre y usa su propio mecanismo de desarrollo [...] en cuya música no es fácil encontrar influencias y maneja un lenguaje que es fruto maduro de una natural y prolongada evolución.

Siguieron otros dos libros (Ruiz Ortiz 1990, Iglesias 1992), más ambiciosos que los anteriores por incorporar textos más amplios a cargo del compositor (ensayísticos, críticos y autoanalíticos), un mayor número de críticas, diverso material documental (fotografías, reproducciones de cartas), así como catálogos de obras actualizados con datos relativos a estrenos, ediciones de partituras y grabaciones discográficas. Pese al interés de ambos volúmenes, ninguno profundiza en los aspectos técnicos y, aunque completan el muy valioso retrato documental del compositor, prescinden del análisis musical, pues no ahondan en cuestiones técnicas ni comprueban la correspondencia entre los textos críticos aportados y las partituras. El último texto de referencia entre los de alcance más general, fruto también del contacto directo con el compositor, es hasta ahora el destinado al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, donde Emilio Casares (2000) remata un recorrido que coteja y, en ocasiones, corrige o completa, las informaciones aportadas en los textos anteriores, con un evidente esfuerzo por clarificar la orientación técnica y estética, en conexión con sus correspondientes contextos, durante

las etapas en que clasifica su producción, tres de ellas del periodo mexicano (Casares Rodicio 2000, vol. 6: 188-192): de 1939 a 1953, previa a su adopción del dodecafonismo; de 1954 a 1962, con las primeras composiciones basadas en la escritura de la serie y la atención a encargos institucionales; y de 1963 a 1983, con una creciente asunción de licencias respecto a la técnica dodecafónica y una asidua actividad a ambas orillas del Atlántico.

Las investigaciones más detalladas sobre obras concretas han incluido acercamientos indirectos, como los referidos a la temática cervantina (Gan Quesada 2007, Campos Fonseca 2012, Perón Pérez 2014), o a composiciones de las primeras etapas, como las *Sonatas de El Escorial* (Guarnido Franquelo 1996) o el *ballet Don Lindo de Almería* (Oliver García 2010). Sin embargo, además de los anteriores, se han ido abriendo paso también los centrados en la obra madura de Halffter, cuyo análisis demanda el empleo de herramientas técnicas específicas. Así, al valorar la influencia de Schoenberg sobre Halffter (tras la de Falla), Nancy Lee Harper (1996) ha detectado unas características relevantes a la par que contradictorias pues, según nos señala: los movimientos inicial y final comienzan por las mismas alturas o versiones de la serie; las series ocasionalmente se usan incompletas, se insertan acordes tonales en su diseño interno o se manipulan para crear configuraciones triádicas pseudotoniales; se emplean técnicas tradicionales, como *ostinati*, *glissandi*, *appoggiature* y trinos; o se repiten frases y se octavan notas, contraviniendo normas básicas del método dodecafónico. Mediante tales recursos, y de un modo estructuralmente coherente, Halffter superpone sobre su pensamiento de base tonal una superficie interválicamente disonante, con una configuración ordenada mediante la serie. El resultado es, al mismo tiempo, clásico y dodecafónico, lo que refuerza la impronta neoclásica y enfatiza la peculiaridad de la fórmula seguida por Halffter. Más tarde, Agustín Charles construye un magistral examen panorámico sobre la etapa dodecafónica del compositor (Charles Soler 2005: 118-129). Aunque presta atención al diseño interválico y a la configuración armónica en los subconjuntos de las series, no sigue el ya mencionado método, sistematizado y estandarizado en el medio anglosajón, lo que redundaría en su renuncia a discutir qué principios constructivos rigen en la yuxtaposición de las series o cómo se conectan su diseño y la articulación discursiva global. Julio Ogas, por su parte (2010: 335-339), ofrece de la *Tercera sonata*,

op. 30 (1967) un balance entre cuestiones técnicas estructurales, relativas a la interválica, y una sólida lectura semiótica, desde un enfoque original. Deteniéndose únicamente en piezas dodecafónicas para piano (la sonata *op. 30*; *Laberinto, op. 34*; *Nocturno, op. 36*; y *Facetas, op. 38*), Miriam Mancheño pudo evaluarlas con mayor detenimiento y avanzó en análisis de pasajes más amplios, aunque tampoco presentó estudios sobre las propiedades de las series (Mancheño Delgado 2015: 170-189). Finalmente, Christiane Heine (2017) ha realizado un riguroso y exhaustivo análisis sobre los tres cuartetos de cuerdas (*opp. 24, 28 y 35*), que incluye la evaluación de los diseños interválicos y de algunas implicaciones macroformales a partir de las matrices dodecafónicas; si bien, nuevamente, al margen de las pautas de la *Pitch-Class Set Theory*.

Aunque, en su conjunto, el estado de la cuestión evidencie un interés creciente por el repertorio dodecafónico, con trabajos académicos de valor incuestionable y cada vez más proclives a las incursiones analíticas, lo cierto es que entre estos no ha existido hasta ahora una estandarización de la metodología ni, en general, se ha procedido a conciliar lo estructural con implicaciones semióticas, con la clara excepción de Ogas (2010). Como consecuencia, en general, se ha preferido un análisis estructural cuya atención se ha concentrado en la interválica, pero no en las relaciones entre los materiales, la proyección macroformal de los conjuntos armónicos, o la relación con el sustrato neoclásico del lenguaje de Halffter. Avanzando hacia una sistematización más detallada, se prosigue inmediatamente con la incursión analítica.

3. TÓPICOS Y SERIES DE UN “ESPÍRITU ESPAÑOL”

Los treinta años que transcurren entre la *Segunda sonata para piano, op. 20* (1951) y *Paquilitztlí, op. 46* (1983), para siete percussionistas, describen una distancia creativa considerable, pero a un ritmo de composición lento, con solo veintitrés títulos. Durante la década de los cincuenta, puede detectarse un periodo de crisis creativa, elocuente de una suerte de proceso de debate interno vivido por el compositor entre *Tres hojas de álbum* (1953) y *Tres piezas para orquesta* (1956): prueba la dificultad que conllevó su tentativa

—exitosa, pero no exenta de dudas— de adaptar la serie al piano. No menos sintomático es cómo se adentra en el mundo de la orquesta y del cuarteto de cuerdas —que usualmente exigen atender duplicaciones de notas y un mayor control en la escritura—, antes de volver al más libre y experimental terreno pianístico —del que se aleja hasta 1967, con *Música para dos pianos* y la *Tercera sonata*—: parece que la explosión dodecafónica requirió un ejercicio paulatino de reflexión e introspección. Durante la década de los sesenta, de hecho, dominan las piezas camerísticas (con los cuartetos de cuerdas *opp. 24* y *28*, la *Sonata para violonchelo y piano* y *Música para dos pianos*) y debe anotarse cómo solo tras otra etapa de silencio creativo (de 1962 a 1967), retornó al piano en las dos citadas, convirtiéndolo en instrumento predominante de su producción durante los años setenta, con *Laberinto* (1972), *Homenaje a Rubinstein* (1973), *Facetas* y *Secuencia* (1976) y *Escolio* (1980), que alternó con obras para cuerdas —*Ocho cientos* (1973) y *Elegía, in memoriam Carlos Chávez* (1979)— o para otros instrumentos solistas, el violín (*Capricho*, 1978) y la flauta (*Epinicio*, 1979), o las delicadas sonoridades de los dúos —...*huésped de las nieblas...* (1981), para flauta y piano, y *Égloga* (1982), para oboe y piano—.

El conjunto de composiciones se configura para agrupaciones convencionales, con plantillas mayormente sujetas al piano y las cuerdas, con las excepciones más acusadas de *Pregón para una Pascua pobre* (1969), para metales y percusión, y la citada *Paquilitzli* (1983). Otro rasgo común lo recorre: la convivencia estilística de neoclasicismo y dodecafonismo, tanto en piezas sucesivas, cuanto dentro de una misma.

Tres hojas de álbum (1953) consta de tres cortos movimientos, alusivos a tipologías convencionales (I. Adagio, II. Scherzo, III. Allegro marziale) donde, no solo en apariencia —por su articulación discursiva—, es posible rastrear tópicos que traslucen efectivamente sus rasgos básicos de origen clásico y decimonónico (Horton 2014: 642-648). Sin embargo, paradójicamente, fue descrita como la “primera composición serial de un compositor mexicano” (Iglesias 1992: 158), al tiempo que este, en carta a su sobrino Cristóbal, expresaba aquello de “en mis obras seriales, trato de conservar vivo el espíritu español” (Iglesias 1979: 195). No solo inducía a esa confusión “nacional”, sino que esta llegó a plantearse en términos más conflictivos identitariamente, si se repara en cómo declaró a su principal

valedor en España: “Es la más schönbergiana de mis obras y lo menos personal mío” (Iglesias 1979: 196). Además, exhibe el estigma de un estreno tardío,⁵ presumiblemente causado no solo por la dificultad técnica atribuible a su novedad —pues pianísticamente no reviste virtuosismo—, sino también a las dudas o inseguridades —evidenciadas en la fase de silencio inmediata— que pudo desencadenar, al menos en un primer momento, en un compositor tan reflexivo como Halffter. Sin embargo, en las investigaciones previas no se ha profundizado en el análisis de la partitura, ni en la organización dodecafónica, más allá de la descripción formal y de una repetición del orden de las notas en la serie inicial de cada movimiento (Iglesias 1979: 189-213). Por ejemplo, el examen del “cuadro serial” reproducido por Iglesias (1979: 191-193) evidencia cómo pensaba el compositor su serie (figura 19.1).

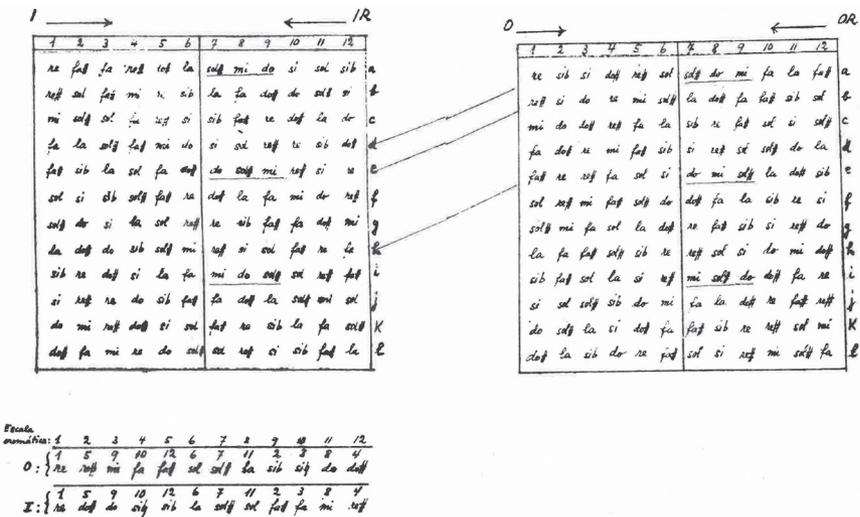


Figura 19.1: Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum*, op. 22, reproducción del cuadro serial (Iglesias 1979: 191-193).

⁵ Francisco Gyves, en el Auditorio de la Ciudad Universitaria, en Ciudad de México, el 8 de julio de 1962 (Iglesias 1979: 194).

Las extensiones conceptuales son relevantes: Halffter dispone dos cuadros, con formas O e I y sus retrogradaciones (como era costumbre en los inicios del dodecafonismo) y proyecta la serie a partir de la forma original y su inversión (asumiendo las respectivas retrogradaciones como algo secundario). Prioriza el orden (puede cotejarse cómo Re es la nota inicial para O e I, pero a partir de ahí las notas no se acompañan de un correlato numérico, sino de su ordinal para cada caso y por eso se repiten en ambas). Aún merece anotarse algo mucho más llamativo: subraya cómo se reiteran en diversas formas seriales invariancias de un mismo tricordo (Do-Mi-Sol#), que, además, en armonía tonal sería una tríada aumentada —lo que es difícilmente casual en su contexto armónico, atonal—; y resalta tres simetrías hexacordales, que marca entre los segundos hexacordos de I_a , I_e e I_h y los primeros hexacordos de O_a , O_b y O_c , respectivamente. Estas características evidencian que de ninguna manera Halffter piensa en un tema de doce notas “a la romántica”, sino que escribe una serie dodecafónica premeditadamente, buscando características nada fortuitas (como las simetrías y las invariancias), a las que reviste de un color pseudotonal para generar una sonoridad deliberadamente ambigua (la tríada aumentada).

Un examen más detenido de los primeros compases (ejemplo 19.1), donde se presenta completa la serie original del último movimiento, permite profundizar en estos planteamientos. Apparentemente, no se observa una articulación regular. Sin embargo, las series que se suceden son O_2 , I_2 y O_2 (en notación estándar; O_a , I_a y O_a , según el cuadro de la figura 19.1): la forma

Ejemplo 19.1: Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum*, op. 22, análisis del inicio (cc. 1-10) de III. Allegro marziale. Unión Musical Española © 1964.

original, seguida de su inversión y regreso a la original; lo que, conceptualmente, puede comprenderse como una frase cerrada aba. Rítmicamente, existe una alternancia continua entre subdivisión binaria y ternaria, dentro de la cual sobresalen repeticiones de notas (cc. 3 y 6).

La escritura potencia las relaciones de semitono (marcadas mediante flechas), muy evidentes. No lo es tanto la interválica interna de la serie, puesta al descubierto por el estudio de las propiedades de la serie (tabla 19.1). Basada esta en un hexacordo autocomplementario (6-15), su vector interválico equilibra lo tonal y lo atonal: potencia los intervalos de cuatro semitonos (5), equivalentes a la tonal tercera mayor, pero suprime los de cinco (0), equivalentes a cuartas y quintas justas; y favorece los semitonos (3), pero suprime los tritonos (0). Más allá de la organización hexacordal, los tetracordos son irrelevantes (tres distintos: ninguno se repite); mientras que, entre los tricordos, se observa cómo el cuarto transporta cinco semitonos el primero, lo que permitiría enlazar series tricordalmente (por ejemplo: en la figura 19.1, el cuarto de O_a es igual al primero de O_f ; y algo parecido sucede entre I_2 y O_2 del ejemplo 19.1, donde comparten la nota final-inicial Re). Cobra aún

Tabla 19.1: Rodolfo Halffter, *Tres hojas de álbum*, op. 22: estudio de las propiedades de la serie. Elaboración propia.

Serie original (notación convencional): Re-Sib-Si-Do#-Re#-Sol-Sol#-Do-Mi-Fa-La-Fa# Serie original (notación numérica): 2TE137804596 Sucesión interválica original (en semitonos): 41224144143 Vector interválico de la serie: /321500/ Estudio de los conjuntos discretos: hexacordos (H), tetracordos (Q) y tricordos (T)					
CONJUNTO	NOTAS	NOMBRE	VECTOR INTERVÁLICO	FORMA PRIMA	VERSIÓN (FORTE)
H_1	2TE137	6-15	/212100/	(012458)	$I_3(6-15)$
H_2	804596	6-15	/212100/	(012458)	$T_4(6-15)$
Q_1	2TEI	4-3	/011220/	(0134)	$T_{10}(4-3)$
Q_2	3780	4-20	/101220/	(0158)	$T_7(4-20)$
Q_3	4596	4-4	/211110/	(0125)	$T_4(4-4)$
T_1	2TE	3-3	/101100/	(014)	$T_{10}(3-3)$
T_2	137	3-8	/010101/	(026)	$T_1(3-8)$
T_3	804	3-12	/000300/	(048)	$T_0(3-12)$
T_4	596	3-3	/101100/	(014)	$T_5(3-3)$

mayor interés que se trate de 3-3 (014), el tricordo favorito de Schoenberg (según Boss 2014: 167), que será reutilizado por Halffter.

Las *Tres piezas para orquesta*, op. 23 (1954-1956) también están integradas por tres partes que aluden a tipologías convencionales (I. Sonata, II. Arioso y III. Rondó), como demuestran en su organización formal. La crítica sugiere dónde mirar: Iglesias recoge cómo Aldanzúa, muy reacio al dodecafonismo, proclama que el compositor “es un *dodecafonista* decente. Sí, señor, decente, así como suena”, porque “recuerda todavía que existe algo en música que se llama *melodía*” (Iglesias 1992: 160); mientras que Palomino, Saxe o Sigüenza valoran positivamente su buena factura y su expresividad, que concentran en el Arioso (Iglesias 1992: 160-161).

The image shows a musical score for the beginning of the Arioso movement. The score is for Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked '2. ARIOSO' and the performance instruction is 'espress. (come recitativo)'. The score includes various rhythmic patterns and annotations such as $I_2(4-7)$, $T_0(4-7)$, and $T_0(4-18)$. There are also blue vertical bars highlighting specific rhythmic elements and a circled 'D' above a measure in the lower strings.

Ejemplo 19.2: Rodolfo Halffter, *Tres piezas para orquesta*, op. 23, análisis del inicio (cc. 1-10) de II. Arioso © Ediciones Mexicanas de Música.

Sin necesidad de acudir a honduras seriales, el examen de su comienzo (ejemplo 19.2), donde nuevamente el ritmo alterna patrones binarios y ternarios, muestra una nítida —clásica— textura de melodía con acompañamiento. La agógica “*espressivo (come recitativo)*” adopta un contorno fuertemente cromático (Re#-Mi, Fa-Fa#-Sol, Sib-La) en los violines primeros, encargados de conducir el protagonismo melódico: gracias a los saltos, tensan la expresividad final y conforman una línea que, por su lentitud y énfasis en el semitono, apela a una tipología de *lamento*. Esta es potenciada por la disposición homorrítmica del acompañamiento, cuyas breves repeti-

ciones de acordes estabilizan el disonante diseño de la melodía. Y, aunque primero repiten o rotan sobre diversas versiones del tetracordo 4-7, subrayan el momento climático en los violines (el salto ascendente de 15 semitonos, Sol-Sib) cambiando su definición armónica (al nuevo tetracordo 4-18). A los elementos tradicionales historicistas (ahora la tipología del movimiento —*arioso*— y de frase —*lamento*—, más la textura), se unen otros vinculables a lo popular (la alternancia entre binario y ternario, las breves repeticiones con patrones rítmicos marcados y el énfasis en una hemitonía que, en *recitativo*, no puede ocultar reminiscencias de cantilaciones con aroma a modo andaluz). Y todos se coordinan en un fluir armónico que es atonal, pero evidencia un plan meditado.

Análogos planteamientos se aprecian en el *Cuarteto para instrumentos de arco*, op. 24 (1958), con armonías disonantes, pero incluida por su autor entre las obras “en las que he desarrollado mi estilo ‘nacionalista’ personal, un *españolismo* que ya ha perdido su adiposidad pintoresca y ha quedado reducido a sus rasgos tradicionales esenciales. Tradicionales, esta es la palabra que los define. *Tradicionales*, repito, y no populares” (Ruiz Ortiz 1990: 32). Sus cuatro movimientos nuevamente evocan tipologías instrumentales y vocales de fragancia dieciochesca (I. Sonata, II. Cavatina, III. Scherzo, IV. Fanfare) y sobre los que ya se ha demostrado el peso de otro tradicionalismo —no popular— que remite a Scarlatti: por la ausencia de desarrollo temático, por una ornamentación a la barroca y por la alternancia rítmica entre 3/4, 6/8 y 2/4 (Heine 2017: 185-

Ejemplo 19.3: Rodolfo Halffter, *Cuarteto para instrumentos de arco*, op. 24, final de I. Sonata. © Ediciones Mexicanas de Música.

189). El final de I. Sonata (ejemplo 19.3) o el comienzo de II. Cavatina son momentos donde las repeticiones, la línea melódica y la distribución rítmica enfatizan con elocuencia ese apego por lo heredado del pasado.

Finalmente, un hito en la producción de aquellos años fue la orquestal *Tripartita*, op. 25 (1959), encargo del Instituto Nacional de Bellas Artes y de la Sociedad de Autores y Compositores de México. Puede detectarse un cierto esmero en la búsqueda de lo expresivo, probablemente por su afán, nada oculto, de congeniar con la joven vanguardia española encabezada por su sobrino Cristóbal, dedicatario de la pieza: aunque reitera su empleo de tipologías del pasado (I. Scherzo, II. Romanza sin palabras, III. Sonata), altera su ubicación más habitual (adelantando el scherzo y concluyendo con la sonata) y, además, las somete a una lectura más atenta a lo disonante, en una suerte de neoclasicismo filtrado por un tamiz romántico que actualiza especialmente el referente vocal (pasa del arioso, el recitativo o la cavatina anteriores a la romanza sin palabras, aunque con contornos melódicos y distribución textural muy similares a los anteriores). Entre los críticos, la obra se valora como “otra prueba palpable de lo que el dodecafonismo resulta cuando es trasplantado a tierras latinas vírgenes: sencillamente, se pierden sus aristas agudas y, al redondear sus contornos, adquiere un sentido nuevo”, aunque “toca el corazón, pues tiene poesía y su técnica ha llegado a la madurez más completa” (Ruiz Ortiz 1990: 163-164). El éxito de su consistencia sonora reposa en el diseño serial (tabla 19.2), que insiste en pautas ya vistas.

La serie, de nuevo, prescinde funcionalmente de los tetracordos (son tres distintos) y se basa en un hexacordo autocomplementario. Pero esta vez se trata del 6-20 —el “hexacordo *Oda a Napoleón*”, usado por Schoenberg en *Suite*, op. 29 (1926) y *Ode to Napoleon Buonaparte*, op. 41 (1942)—: especial, pues cuenta con el número máximo, entre todos los hexacordos, de intervalos de cuatro semitonos (6) —equivalentes a la tercera mayor—. La ambigüedad armónica se sintetiza aquí porque esa interválica refuerza lo tonal, pero no hay intervalos de dos semitonos; mientras que lo atonal se potencia en los semitonos, aunque no hay tritonos. Y, además, existe una saturación (o máxima cohesión), con cuatro versiones de 3-3 (014), que maximiza los efectos de la simetría tricordal (y serial) con los mismos conjuntos armónicos que Webern en su *Konzert für Neun Instrumente*, op. 24, de 1934 (Bailey 1994: 21-23). Además, se ha apuntado antes cómo es un tricordo muy que-

rido por Schoenberg, también usado por Halffter (quien lo retomará en su orquestal *Diferencias*). La simetría del diseño de la serie se patentiza en su sucesión de intervalos, únicamente de uno y cuatro semitonos —ocurren cinco y seis veces, respectivamente—.

Tabla 19.2: Rodolfo Halffter, *Tripartita*: estudio de las propiedades de la serie. Elaboración propia.

Serie original (notación convencional): Mi-Do-Do#-Fa-La-Sol#-Sol-Si-Sib-Fa#-Re-Mib
Serie original (notación numérica): 4015987ET623
Sucesión interválica original (en semitonos): <41441 1 41441>
Vector interválico de la serie: /500600/
Estudio de los conjuntos discretos: hexacordos (H), tetracordos (Q) y tricordos (T)

CONJUNTO	NOTAS	NOMBRE	VECTOR INTERVÁLICO	FORMA PRIMA	VERSIÓN (FORTE)
H ₁	401598	6-20	/303630/	(014589)	T ₀ (6-20)
H ₂	7ET623	6-20	/303630/	(014589)	I ₃ (6-20)
Q ₁	4015	4-7	/201210/	(0145)	T ₀ (4-7)
Q ₂	987E	4-2	/221100/	(0124)	T ₇ (4-2)
Q ₃	T623	4-19	/101310/	(0148)	T ₃ (4-19)
T ₁	401	3-3	/101100/	(014)	T ₀ (3-3)
T ₂	598	3-3	/101100/	(014)	I ₉ (3-3)
T ₃	7ET	3-3	/101100/	(014)	I ₁₁ (3-3)
T ₄	623	3-3	/101100/	(014)	T ₂ (3-3)

Ejemplo 19.4: Rodolfo Halffter, *Tripartita*, op. 25, análisis del inicio (cc. 1-4) de I. Scherzo. © Ediciones Mexicanas de Música.

Se visibiliza ya al comienzo (ejemplo 19.4) el relieve estructurador del tricordo, pues ordena una frase cerrada de tipo abacda, que concuerda con el planteamiento fraseológico de base clásica apuntado con anterioridad (ejemplo 19.1).

El juego dispuesto es claro: las notas están asociadas tímbricamente de tres en tres y realzadas mediante silencios. Pero la idea de que una frase es una entidad musical cerrada persiste aquí, en tricordos, como funcionaba mediante series al comienzo de la última de las *Tres hojas de álbum*. Indudablemente, la rotundidad de gestos como los comentados invita a profundizar en el desarrollo de estos análisis, pero eso será menester de futuros trabajos —en curso de realización— y lo avanzado hasta aquí permite establecer unas valoraciones finales suficientemente contrastadas.

CONCLUSIONES: SUSTANCIA DE UN “ESPÍRITU ESPAÑOL”

Puede juzgarse probada la hipótesis defendida, porque el dominio dodecafónico de Halffter traslada un bagaje claramente dialogante con músicas pretéritas: el historicismo inherente a los tipos formales empleados como moldes, la tradición encarnada en un folclore que infundona el ritmo; y, también, unos guiños a la ortodoxia serial vienesa donde el músico parece haber identificado el método con que alzar su voz con un renovado tono vanguardista. Son elocuentes de la precisión de sus series la búsqueda de invariencias —además especiales, como la tríada aumentada en *Tres hojas de álbum*—, la delación de simetrías hexacordales, la apuesta por hexacordos y tricordos en detrimento de los tetracordos, la nada casual afición por los schoenbergianos tricordo 3-3 (014) y hexacordo 6-20 (014589) y el uso de la armonía —premeditadamente ambigua— para articular el discurso. Tienen de vanguardismo tipologías formales más o menos dieciochescas o decimonónicas (sonata, scherzo, marcha, rondó, fanfarria...), cuya organización interna no se despega de las nociones clásicas como las comprobadas en los planteamientos fraseológicos, tendentes a la simetría y al cierre, o en la construcción de clímax o en la emulación de tópicos configuradores de la melodía, como el lamento. Precisamente lo vocal brota constantemente en piezas que son instrumentales, pero no renuncian al canto (recitativo, arioso, cavatina, canción sin pala-

bras), sede de lo expresivo y poso enraizado en el folclore, apenas insinuado por la insistencia sobre los semitonos —base del modo frigio, epítome de lo andaluz, metonimia de lo español— o por las ráfagas de repeticiones rítmicas —probables ecos de los *ri-á-pa-ta-chi*, toques de castañuelas, pendientes de contrastar en profundidad en este tipo de repertorio, pero implícitos—. Vanguardia, historicismo y etnicidad entretejen un tapiz moderno, neoclásico y español para esta música dodecafónica escrita en México.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAWU, Kofi (1991): *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music*. Princeton: Princeton University Press.
- (2009): *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- ALCARAZ, José Antonio (1987): *Rodolfo Halffter: el compositor y su obra*. Madrid: Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.
- BAILEY, Kathryn (1994): *The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOSS, Jack (2014): *Schoenberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMPOS FONSECA, Susan (2012): “Europa de(s)localizada: cervantismo musical y utopía en Las Américas”, en *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, 33: pp. 23-44.
- CARREDANO, Consuelo (2018): “Exilio, migración o tránsito. Factores y circunstancias del arribo a México de músicos españoles durante el primer franquismo (1939-1959)”, en Victoria Eli y Elena Torres (eds.), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 337-349.
- CASARES RODICIO, Emilio (2000): “Halffter Escriche, Rodolfo”, en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, pp. 183-192.
- CHARLES SOLER, Agustín (2005): *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Mota.
- FORTE, Allen (1973): *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- GAN QUESADA, Germán (2007): “Variaciones sobre un tema cervantino en la música de la familia Halffter”, en Begoña Lolo (ed.), *Cervantes y el Quijote en la*

- música: estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia y Centro de Estudios Cervantinos, pp. 373-398.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.) (2012): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 7: *La música en España en el siglo xx*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- GUARNIDO FRANQUELO, Víctor Manuel (1996): “Las *Dos sonatas de El Escorial* de Rodolfo Halffter”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), *Literatura e imagen en El Escorial*. El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 983-1000.
- HAIMO, Ethan (1990): *Schoenberg's Serial Odissey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914-1928*. Oxford: Clarendon Press.
- HARPER, Nancy Lee (1996): “Rodolfo Halffter and the ‘Superposiciones’ of Manuel de Falla: Twelve-Tone Applications of ‘Apparent polytonality’”, en *Ex Tempore*, 7/1. <http://www.ex-tempore.org/ExTempore96/harper96.htm> [Consultado 10/07/2022].
- HATTEN, Robert S. (2004): *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEINE, Christiane (2013): “Zwölfkomposition im Nachkriegsspanien am Beispiel von Gerardo Gombaus *Música 3+1* für Streichquartett”, en Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.), *Music and Francoism*. Turnhout: Brepols, pp. 427-461.
- (2017): “Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter: trois points de vue autour de la tradition du genre”, en Henri Gonnard y Christiane Heine (dirs.), *La musique de chambre au milieu du 20e siècle*. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, pp. 181-215.
- HORTON, Julian (2014): “Listening to Topics in the Nineteenth Century”, en Danuta Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, pp. 642-664.
- IGLESIAS, Antonio (1979): *Rodolfo Halffter (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto.
- (1992): *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- LADRÓN DE GUEVARA, Raúl (1988): “La obra de Rodolfo Halffter”, en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 67: pp. 36-59.
- MANCHEÑO DELGADO, Miriam (2015): *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/33789> [Consultado 10/07/2022].
- MARCO, Tomás (1989): *Historia de la música española*, vol. 6: *El siglo xx*. Madrid: Alianza.

- MIRKA, Danuta (2014): *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- OGAS, Julio (2010): “Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter”, en *Revista de Musicología*, 33/1-2: pp. 329-342.
- OLIVER GARCÍA, José Antonio (2010): “Rodolfo Halffter: *Don Lindo de Almería. Suite de Ballet*”, en Cristóbal L. García Gallardo y Francisco Martínez González (coords.), *Los músicos del 27*. Granada: Universidad de Granada, pp. 221-239.
- PAIVA DE OLIVEIRA, João Pedro (2007): *Teoría analítica da música do século xx*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- PALACIOS, María (2008): *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: el Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- PERLE, George (1999): *Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern*. Barcelona: Idea Books.
- PERÓN PÉREZ, Tania (2014): “Cervantes exiliado: los *Tres epitafios* de Rodolfo Halffter como paradigma de la composición de los músicos españoles exiliados en México”, en Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro (coords.), *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 760-771.
- RATNER, Leonard G. (1980): *Classical Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. (2008): *Understanding Post-Tonal Music*. New York: Routledge.
- RUIZ ORTIZ, Xochiquetzal (1990): *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”.
- SCHUIJER, Michiel (2008): *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts*. Rochester: University of Rochester Press.
- STRAUS, Joseph N. (2009): *Twelve-Tone Music in America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2016 [1989]). *Introduction to Post-Tonal Theory*. New York: Norton. 4.ª ed.
- VÁZQUEZ, Hebert (2006): *Fundamentos teóricos de la música atonal*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VILLAR-TABOADA, Carlos (2013): “De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal”, en Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas (eds.), *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo xx*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 161-205.

- (2014): “Entre lo flexible y lo complejo”, en *Quintana*, 13: pp. 313-329.
 - (2018a): “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”, en Victoria Eli y Elena Torres (eds.), *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 261-281.
 - (2018b): “‘Canto a media voz’: la obra para guitarra sola (1989-2002) de Claudio Prieto”, en *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, 13: pp. 52-83.
 - (2021a): “Interdisciplinarietà artística y memoria: *Catro poemas galegos* de Julián Bautista (1951)”, en Victoria Eli, Javier Marín-López y Belén Vega (eds.), *En, desde y hacia las Américas. Músicas y migraciones transoceánicas*. Madrid: Dykinson, pp. 417-453.
 - (2021b): “Variation in Paulino Pereiro’s piano music: *Variacións Beiras* (1990) and *Branca, no desxeo das tebras* (2000)”, en Madalena Soveral (ed.), *Contemporary Piano Music: Performance and Creativity*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 225-246.
 - y DÍAZ-EMPARANZA, Miguel (2022): “Traces of the past in José Luis Turina’s piano music. *Homenaje a Isaac Albéniz (I. Jaén)*”, en Madalena Soveral (ed.), *Perspectives on Contemporary Musical Practices: from Research to Creation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 195-222.
- WHITTALL, Arnold (2008): *Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press.