



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# TRADICION Y COETANEIDAD

DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. D. CRISTOBAL HALFFTER

DISCURSO DE INGRESO DEL  
EXCMO. SR. D. CRISTOBAL HALFFTER Y JIMENEZ ENCINAS

Leído en el acto de su recepción  
pública el día 20 de noviembre de 1983

Y CONTESTACION DEL  
EXCMO. SR. D. RAMON GONZALEZ DE AMEZUA Y NORIEGA



MADRID  
MCMLXXXIII

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

# TRADICION Y COETANEIDAD

DISCURSO DE INGRESO DEL

EXCMO. SR. D. CRISTOBAL HALFTER Y JIMENEZ ENCINAS

Leído en el año de su ingreso  
públicamente el día 20 de noviembre de 1982

Y CONTESTACION DEL

EXCMO. SR. D. RAMON GONZALEZ DE AMEZUA Y NORIEGA



Editado por Real Musical, S. A.

Depósito Legal: M. 36879 - 1983

---

Printed in Spain - Impreso en España por Gráficas Agenjo, S. A.  
C./ de las Adelfas, 4 - Madrid - 1983

DISCURSO  
DEL  
EXCMO. SR. D. CRISTOBAL HALFFTER



**Señores Académicos:**

En mis primeras palabras quiero dejar constancia de mi gratitud al pleno de esta ilustre Corporación, por haber tenido a bien elegirme como uno de sus miembros. Esta elección tiene para mí muy hondos significados, que van desde esa expresión de sincero agradecimiento por la generosidad con que han juzgado mi obra y por la confianza que en mí han depositado, hasta la responsabilidad que desde hoy conscientemente, contraigo con ustedes, para en el futuro hacerme merecedor día a día del honor con que ahora me han distinguido.

Consten aquí públicamente esta responsabilidad y este compromiso para que, en caso de no cumplirlos, en todo momento puedan serme demandados.

La medalla que desde hoy tendré el alto honor de poder llevar y a la que pretendo servir a través de ese compromiso de constante superación y entrega, perteneció a toda una serie de ilustres personalidades de la música, que comienza con Hilarión Eslava y termina con Federico Moreno Torroba, mi inmediato predecesor, a cuya memoria quiero rendir hoy esta expresión de homenaje y de sincero reconocimiento por las muchas virtudes que orlaron su persona y su obra, al mismo tiempo que mi agradecimiento más profundo. No puedo olvidar, en efecto, que este ilustre compositor formaba parte del Jurado que allá en 1951, me otorgaba el Premio Fin de Carrera del Conservatorio de Madrid, premio que fue el primer estímulo que recibí para iniciar una andadura que a través de muchas vicisitudes y por la generosidad de ustedes me trae hoy aquí en un momento que puede significar en mi vida el final de una etapa y el principio de otra.

Diversas circunstancias me permitieron tener, primero, el honor y luego, el placer de convivir muchas horas al lado del ilustre maestro que hoy lloramos, pues en mis largos años de Consejero de la Sociedad General de Autores fueron muchas las ocasiones en que nos instalamos en la misma barca para luchar por motivos y defender ideales que a los dos nos eran muy queridos. Encontré



siempre en Federico Moreno Torroba al hombre capaz de ilusionarse por las causas más nobles y de defenderlas con un espíritu y una fuerza en verdad admirables, que hasta los últimos días de su larga y fecunda vida conservaron un ímpetu y una entrega auténticamente juveniles.

Esa capacidad de entusiasmo y esa entrega me sirvieron entonces como ejemplo y guía y quiero que hoy me sigan ofreciendo los estímulos necesarios para honrar esta Medalla que fue suya. Alguien ha dicho, que «sólo se muere uno cuando lo olvidan»; su recuerdo constante será la forma que siga permaneciendo entre nosotros una persona que entregó su vida al servicio del arte.

Su amplísima obra es precisamente eso: la continua demostración de un ímpetu juvenil que no quiere dejarse arrastrar por la serie de corrientes diversas que llevan a otros autores a diferentes puertos. El permaneció fiel a unos principios que creyó los más adecuados para la expresión de su mundo, y ahí están su «Luisa Fernanda», «El Poeta», su concierto para piano y orquesta y su extensísima producción para guitarra, como muestra de una obra que ha llegado a calar en un público y que cuenta con innumerables gentes que saben encontrar en ella un mensaje escrito con sabiduría y eficacia. El hecho de no compartir personalmente con esta obra diversos planteamientos estéticos y técnicos, no me priva, en absoluto, de mi respetuoso reconocimiento por una labor creativa cuya trascendencia sólo el futuro podrá juzgar con total y certera precisión.

No es este el momento —ni yo la persona más idónea— para hacer valoraciones o para sentar las bases críticas de su inmensa labor compositiva, que abarca todos los géneros y que en todos ellos se expresa con voz propia, viniendo esta obra avalada por una gran masa de público que encuentra en ella su complacencia. El tiempo y los que tienen por misión realizar esta crítica lo harán en el lugar y en las circunstancias que mejor convenga. Las aves son las que menos saben y entienden de ornitología. Y yo, igual que mi admirado Federico Moreno Torroba durante toda su vida, me considero ave, ave que está volando, y que no tiene tiempo de saber —y hasta quizá no necesita el hacerlo— si el aire y el viento que le dan de cara y le exigen un continuo y mayor esfuerzo son los que le impiden volar más alto y más deprisa, o son los que en un principio hacen posible la existencia de ese vuelo.

Pero hay circunstancias en que considero conveniente y necesario detener momentáneamente aquel vuelo, para conocer mejor ese aire y ese viento, que, si por un lado exigen de nosotros un continuo esfuerzo, por otro, sin ellos no nos sería posible volar. Son nuestro medio, son nuestro entorno, son nuestra circuns-

tancia personal y colectiva los que continuamente ejercen su influencia sobre nosotros.

Antes decía que un día como hoy significa un alto en el camino de una vida, por lo que me he propuesto tomar este acto que ahora celebramos como un pretexto, profundo y serio, para ahondar en el conocimiento de lo que es y para mí significa la tradición, precisamente por querer conocer mejor mi propio tiempo y su realidad histórica.

Sin tradición no hay historia y sin historia no hay ser humano en el concepto más alto y profundo de este concepto. Por ello, he querido, en mi primer acto público en esta noble institución, aclarar mis ideas, nacidas de una íntima necesidad de saber no sólo cual es mi realidad, sino también de dónde viene y cuáles han sido sus antecedentes inmediatos, para saber que sucesión de realidades han hecho que yo optase por elegir mi posición ante la circunstancia histórica que me ha tocado vivir.

La forma de instalarse en la sociedad que eligió don Hilarion Eslava, primero en llevar esta medalla, y la mía, es, en sí misma, igual, aunque entre la sociedad que rodeó e hizo posible la vida y la obra de Eslava y la que hoy nos toca vivir, así como, entre los conceptos creativos de los que se servía el eminente músico navarro y los que yo considero lógicos para mí, existan fundamentales diferencias. Pero tanto para uno como para otro, los impulsos que nos llevaron a los dos a tomar la creación musical y todo cuanto de ello se deriva, como base de nuestra vida y de nuestra forma de estar instalados en la realidad histórica de una sociedad, son los mismos. Eso, entre otras muchas cosas, es lo que es para mí la tradición.

Esta Academia está vinculada a lo que la tradición significa y en la tarea de su defensa va a encontrar en mí un continuo apoyo, siempre que nos pongamos de acuerdo —y esto lo espero fervientemente— en él *qué* es lo que debemos guardar y en el *de quién* debemos defendernos.

Absurdo sería que por respeto a un falso concepto de la tradición nos viésemos obligados siempre a repetir lo que las grandes figuras del pasado realizaron en su tiempo, pues olvidaríamos con ello que antes de ellas también existieron seres, por estas figuras mitificados que, gracias a su rompimiento con el pasado y su deseo de «avanzar» en el camino de la creación hicieron posible la evolución del pensamiento, del arte y la vida misma.

Ahora bien, evolucionar no quiere decir en ningún caso mejorar. Eso es otra cuestión; ¡pero tampoco significa empeorar! Goya no es mejor ni peor que Velázquez.



que, ni Picasso mejor ni peor que los dos. Son tres formas de concebir la realidad de un momento determinado de la historia, en un lugar determinado de este planeta, que no son susceptibles de valoración en su conjunto, sino sólo aisladamente, tomando cada caso por separado y profundizando al máximo en las diferentes circunstancias históricas y sociales que los motivaron.

Tampoco debemos olvidar que Velázquez no vio jamás los Fusilamientos del 3 de Mayo, ni Goya conoció el Guernica; pero si debemos tener bien presentes que Goya estuvo ante las Hilanderas y Picasso ante la obra de los dos, pues aun siendo esta una verdad de Pero Grullo, pocas veces la tomamos en su trascendental valor.

En muchas ocasiones la palabra tradición ha servido para justificar posiciones inmovilistas, que en nada favorecen el hondo sentido histórico que late en el verdadero significado que quiero aquí considerar. Tradición, viene de «tradio», que quiere decir entrega, continuación. «La vida se transmite genéticamente, pero las formas a las que el ser humano tiene opción de instalarse en la realidad de su tiempo, se entregan, se transmiten en tradición»\*. Conviene insistir en ello para que en todo momento nos demos cuenta de la responsabilidad que contraemos con la historia, con el tiempo en que vivimos y con la tradición que nosotros también estamos creando en cada una de nuestras obras.

«La historia no es simplemente transmisión de vida, sino transmisión de una vida que no puede ser vivida más que en formas distintas de estar en la realidad». Esto dice Xavier Zubiri y yo quiero adaptarlo a mi forma de entender historia y tradición, teniendo muy en cuenta que es el ser humano el único que realiza la histórica y que sin ese ser no podría haber existido ni historia ni tradición.

No quiero entender aquí la historia como relato, sino como «un carácter de la realidad misma», como un proceso que encuentra su principal motor en la «invención optativa», dando a ese optar un trascendental valor por ser lo que distingue el proceso histórico del proceso evolutivo. En la «invención optativa» existe una mayor o menor voluntad ejercida personal o colectivamente por el ser humano, que es la característica fundamental de ese proceso histórico, ya que el proceso evolutivo se realiza por mera mutación genética.

Los animales reciben la vida igual que nosotros, por un proceso de transmisión genética, que los instala en unas formas determinadas de vivir. De un ave nacerá

---

\* Xavier Zubiri (La dimensión histórica del ser humano. Realitas, 1974).

otra ave y de un mamífero otro semejante. Sus más o menos complejos códigos genéticos servirán para que se comporten en sus vidas como aves y como mamíferos. Sin esta transmisión genética no podría existir ni la vida, ni, por lo tanto, la historia ni la tradición.

Pero este proceso no lo es todo en el ser humano, pues volviendo a releer a Zubiri, nos encontramos con que «el hombre es un animal de realidades, no solamente constituido por notas psico-orgánicas... por ello la transmisión genética no es suficiente para instalar en la vida al ser humano».

El hombre, al poseer una inteligencia con la que se enfrenta a todo cuanto le rodea, inteligencia que sí se transmite genéticamente, pero que no le basta si con ella no puede hacer opción para elegir situarse ante su propia realidad. El ser humano necesita hacer uso en cada momento de una acción libre de elegir entre una y otra forma e instalarse en la realidad. Optar por algo, es elegir una entre muchas cosas y ese optar es una acción que el hombre realiza, plenamente consciente o no, en cada momento de su existencia.

Es lo que le da acceso a estar de una forma o de otra ante su realidad, de tomar lo recibido y hacer el uso que de ello crea conveniente.

«...es evidente que una forma de estar en la realidad no es que de hecho no se transmita genéticamente con los caracteres psico-orgánicos, es que por su propia índole, no es genéticamente transmisible.»\*

Al ser humano se le transmiten caracteres psico-orgánicos que hacen posible su inteligencia, pero también se le da, se le entrega «un modo de estar en la realidad. Ese proceso histórico es concretamente tradición».

Decía antes que la palabra tradición suscita en muchas ocasiones un pretender conformarse con las formas de instalarse en la realidad del pasado, un cierto pretender la continuidad de unas realidades históricas que el paso del tiempo inexorablemente ha ido transformando. Para mí esta visión de la tradición, además de parcial, es en sí misma absurda, pues esa falsa tradicionalidad ignora tanto la realidad histórica del pasado, imposible de ser resucitada en el presente, como la realidad histórica del presente mismo.

El hecho de repetir unas formas de creación en una realidad histórica diferente de aquella que en su origen las hicieron posibles, (no me refiero a una simple

---

\* Xavier Zubiri. Obra citada.

reproducción mecánica, ya que mecánicamente el hombre no puede actuar en ningún caso y mucho menos en el concreto caso de la creación artística), lleva en sí mismo un carácter de novedad por el hecho de ser repetición. Por lo que en todo momento, aunque queramos aferrarnos al más absoluto inmovilismo, estamos creando algo nuevo, estamos haciendo tradición, y en este supuesto caso a pesar nuestro.

Creo firmemente que todo es nuevo bajo la capa del sol; que no hay nada que se repita; que todo es siempre nuevo en el más amplio sentido del término. Las cosas por el hecho de ser son ya diferentes. Por ello creo que aunque nos esforcemos en trasladar e inscribir en nuestra propia realidad, realidades que fueron ya en el pasado, por la misma naturaleza de nuestra condición histórica estaremos creando algo nuevo, algo diferente y que ese esfuerzo, en el que quizás se esconda un miedo y un rechazo de nuestra propia realidad, es un esfuerzo inútil y baldío.

He querido realizar esta incursión en el campo de la historia, guiado por la sabia mano de mi admirado Xavier Zubiri, para aclarar mis propias ideas y también repensar mi propia opción de estar en la realidad. En un determinado momento de mi formación como persona —proceso que no ha hecho más que comenzar— opté por elegir la actividad musical como base de una forma de ser hombre, haciendo uso de esa opción que como ser humano me es dado y a la que no he renunciado conscientemente en ningún momento de mi vida. Era la forma de pretender instalarme en mi realidad, y sobre ella comenzaron a gravitar toda una serie de influencias que iban desde aquellas que pertenecían al pasado, a la tradición remota, hasta a aquellas que se producían en mi propio tiempo.

Si he intentado dejar aclarada mi idea de que sin tradición no podemos hablar de historia y que sin historia el hombre no sería lo que es, quiero también dejar constancia de que sin aquellos que en el tiempo conviven con nosotros no es posible alcanzar total y plenamente la opción de elegir nuestra situación en nuestra propia realidad.

Por ello he preferido utilizar la palabra coetaneo en vez de la usual de contemporáneo, al ser consciente de las influencias que mi tiempo y mi entorno iban a ejercer sobre mí y mi obra. Coetaneo, indica para mí claramente una serie de afinidades con mi circunstancia que me interesa resaltar ya que sin ellas, mi realidad no sería lo que es. Contemporáneos míos son los bantúes, los esquimales, los papúes y los indios del Pakistán, coincidentes sincrónicamente conmigo durante mis años de vivir. De ninguna de estas comunidades humanas, aún teniendo por ellas



el mayor respeto, he extraído en forma consciente nada que aporte algo positivo o negativo a mi formación de ser humano y de músico. Coetáneos son para mí no sólo aquellos seres humanos que sincrónicamente viven una misma circunstancia de tiempo, sino que además participan de una misma historia, de una misma tradición. Y a éstos sí les debo mucho en mi formación como músico y como hombre ya que sin ellos todo cuanto aquí pienso y digo no sería posible. Ahora bien, haciendo uso de esa libertad de la que antes hablaba, de esa opción de elegir cuál es mi posición ante la tradición y lo que significa en sí mismo esa tradición, en un momento determinado de mi biografía personal opté por considerar tradición pasada a seres y a obras por ellos creadas, que por otro lado cronológicamente coincidían en mi tiempo.

Me parece lícito considerar tradición y considerar su influencia no sólo a procedimientos que están alejados en el pasado, sino también a formas de creación que son sincrónicas con mi tiempo. El cambio generacional, que según los distintos momentos de la historia en que lo analizemos, puede producirse en períodos más o menos amplios de tiempo, aportan una visión diferente de la creación en cada instante y lleva consigo una continua renovación de las infinitas formas en que produce la creación de una obra del ingenio. Aun cuando una generación repita miméticamente unos procedimientos creativos que pertenecen a sus inmediatos mayores, esas mismas repeticiones son otra vez nuevas, al crearse en unas realidades históricas distintas y por seres diferentes. Por ello considero lícito tomar como tradición recibida formas creacionales que se están produciendo en sincronía con mi tiempo, según estas formas obedezcan en mayor o menor grado a una intencionalidad repetitiva de procedimientos que tuvieron su plena vigencia en un pasado inmediato. A pesar de su novedad por el hecho de ser, y de ser tradición, en general estas obras suelen dejar muy poca influencia en las generaciones que intentan una mayor vinculación con las más hondas raíces de su propia circunstancia.

Existe la costumbre, que no tradición, de que en España comencemos siempre a considerar nuestra tradición musical en los siglos XVI y XVII. Digo costumbre, pues entre costumbre y tradición considero que hay suficientes diferencias como para considerar que son hechos distintos. Costumbre es para mí aquello que se viene haciendo en materia no trascendente por el simple hecho de que se venía haciendo antes; costumbre, es la norma creada e impuesta por un uso social. La acción que condiciona un comportamiento seriamente tradicional, suele ser algo íntimamente pensado, que responde a una actitud trascendente y que no puede dejarse a un impulso momentáneo de deseo o capricho.

Sin duda alguna fue en nuestro Siglo de Oro cuando la música culta española alcanzó un momento de plenitud, colocándose no sólo al mismo nivel de la música europea, sino también a la misma altura que cualquier otra rama del pensamiento, lo que significaba estar a la cabeza de Occidente. Es por tanto una costumbre plenamente justificable, siempre y cuando no olvidemos que con anterioridad a ese momento, existía también una creación musical, fruto de su tiempo y generada por una tradición y por una historia anteriores.

Si consideramos así el problema, veremos que no encontraremos fondo en el pozo de la tradición, ya que siempre observaremos unos seres que hacen una determinada música porque hubo antes otros que condicionaron su propia obra. Considero por ello que cada cual es libre, como antes he querido aclarar, de tomar la tradición, de situar su tradición en el punto histórico que crea más conveniente para alimentar su espíritu creador, así como también es posible optar por negar todo influjo de ella, posición que es una forma también lícita de aceptar la tradición.

Si analizamos la historia de nuestra música comenzando en el «Siglo de Oro» hasta nuestros días, desde el punto que aquí me interesa tratar, veremos que han sido aceptados como tradición en nuestra música formas y procedimientos que en el tiempo de estar vigentes, que en el momento de haber sido aceptados por cierto compositores como una forma de situarse en su propia realidad, fueron abiertamente rechazados entre nosotros por no responder a los criterios por los que se entendía debía regirse nuestra vida cultural.

A partir de la mitad del Siglo XVI, España comienza su decadencia histórica, que se caracteriza fundamentalmente, según mi entender, en un aislamiento cada vez más intenso y perjudicial de nuestras peculiares formas de instalarse en la realidad, con respecto a la Europa contemporánea. La constante de Hubble, por la que matemáticamente se determina la huida de los cuerpos en el espacio, y por la que se demuestra que el objeto que está más alejado del observador se aleja a mayor velocidad cuanto más distante esté de él, y que según aumenta la distancia aumenta proporcionalmente también su velocidad de alejamiento, bien, la constante de Hubble, es perfectamente aplicable a nuestra situación histórica cuando contemplamos cómo, a partir de un determinado momento de nuestro devenir histórico, eso que llamamos Europa y que para mí comprende el mundo de las ideas, de la ciencia y del arte, cada vez se aleja más de nosotros y que cuanto más lejos se sitúa, la velocidad de fuga va creciendo en consonancia.

Sólo unos españoles que actuaron aisladamente, nunca como grupo, nunca como conjunto de la sociedad, consiguieron en los largos años de distanciamien-



to, reducir momentáneamente, tanto esa distancia, como la velocidad de alejamiento con que caminaba una Europa cada vez más lejana. La comunidad nacional como tal quedó al margen de lo que más allá de nuestras fronteras iba sucediendo, y huérfana también de la influencia que esos pocos españoles clarividentes podrían haber ejercido en la sociedad de su tiempo. Su visión de presente no fue aceptada por el resto de la sociedad española como una forma racional de instalarse en la realidad y a la altura de su tiempo. Las consecuencias fueron graves, tan graves que aún no están hoy del todo superadas.

Largo y prolijo sería citar aquí los honrosos nombres de esos españoles, que por otro lado todos tenemos in mente. Sin embargo, quiero referirme a un ejemplo claro, que nos muestra como se va a aceptar como tradición propia, algo que en el momento de producirse y de ejercer su influencia sobre un determinado grupo social de gran trascendencia en la cultura europea, fue rechazado en España como forma de creación por no responder a las necesidades de lo que se entendía entre nosotros en aquel instante por creación nacional, debido fundamentalmente a esa constante que nos mantuvo alejados de las motivaciones de los cambios generacionales, cuando éstos se producían en los centros geográficos que en lo cultural nos son afines.

Domenico Scarlatti llega a la Corte de España en 1729 como músico de Cámara de Doña Bárbara de Braganza, esposa del entonces Príncipe de Asturias y futuro Fernando VI. Su presencia en la Corte sólo va a ser plenamente apreciada por su protectora y por un grupo de interesados discípulos, ya que la música oficial prefiere rendir culto a un italianismo decadente que capitanea un curioso personaje llamado Farinelli.

Cuando muere Scarlatti en 1757, aquellos discípulos, entre los que destaca Antonio Soler, han sabido aprovecharse de sus innovaciones y enseñanzas y van a ir imponiendo su vigencia en la música española. Ahora bien, Scarlatti es plenamente de su tiempo, Soler ya no lo es tanto. Consideremos que Haydn es sólo tres años más joven que Soler y cuando nuestro ilustre músico estaba intuyendo la sonata bitemática y el quinteto en varios tiempos, Haydn está sentando las bases de todo el sinfonismo del siglo XIX.

No se trata de comparar las distintas obras en su valor intrínseco, trato tan sólo de hacer resaltar una posición ante una realidad histórica que en ambos casos se diferencia claramente. El alejamiento incipiente entre Soler y Haydn va a ir en aumento de manera gradual si observamos la evolución de los conceptos de forma, armonía, contrapunto, tímbrica, desarrollo, etc. entre la música europea del

pasado siglo y nuestra producción nacional. Cuanto más avanzado el siglo XIX queremos colocar nuestro punto de observación para comparar desde él los modos de hacer entre una y otra música, más amplia será la distancia así como las diferentes formas de pensar en música, constatando que cuando esas formas han dejado de ser operativas en el mundo es cuando comienzan a instalarse entre nosotros.

Entiendo por «instalarse entre nosotros», el momento en que unas formas creativas, unas ideas estéticas o procedimientos técnico-musicales, son aceptados como tales en nuestros centros de enseñanza y difusión, en nuestras Academias, en nuestra vida oficial de la cultura y asimilados por una sociedad.

Las innovaciones que el iluminismo aportó a los conceptos de forma, armonía, modulación e instrumentación comienzan a aceptarse en España cuando han sido superados por el paso adelante que había dado a la música el impetuoso romanticismo. Indudablemente la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX no estaba en las mejores condiciones de asimilar ningún tipo de innovación en la creación musical, por las muy especiales circunstancias de nuestra historia que, entre otras muchas cosas, imposibilitaron tener una vida cultural de primera magnitud en la que este arte fuese auténtico protagonista, única forma en que una vida cultural puede tomarse en consideración. No puedo entrar profundamente a tratar este tema, pero no considero razón suficiente para disculpar esta carencia, hechar toda la culpa a las consecuencias nefastas de nuestras muchas guerras y revoluciones. Fueron más bien, el retraso en el tiempo y la lejanía en el espacio los que provocaron que los conceptos estructurales del iluminismo sólo tuviesen vigencia entre nosotros cuando dejaron de ser vanguardia y fueron incorporados al normal desenvolvimiento de la vida cultural de las sociedades europeas.

Esto hace que si exceptuamos la corta producción de Arriaga, por otro lado imposible de ser juzgada con plena objetividad dada la brevedad de su vida, no encontremos en todo ese medio siglo ni una sola obra que esté, ni siquiera en similitud de intenciones, a la altura de lo que se estaba realizando en una Europa castigada también por guerras, revoluciones y demás dramáticos acontecimientos políticos y sociales.

Analizando nuestra música del pasado siglo vemos cómo el clasicismo vienés, y el incipiente sinfonismo que de él se deriva, solamente será considerado como tradición propia, como entrega de algo producido por nosotros mismos, cuando sus epígonos nacionales han hecho de él materia propia, y no, por desgracia, en el momento histórico en que éstos procedimientos creativos se estaban generan-

do, que es justamente cuando era una forma de instalarse en la realidad de su tiempo. El inconveniente de este retraso era no sólo estar alejados de una realidad determinante de una circunstancia histórica, sino también de recibir su influencia y su ingreso en nuestra tradición a través de movimientos epigonales y después de haber perdido estas formas la fuerza inicial de su empuje creativo.

Pretendo solamente constatar lo que para mí es una verdad, que nunca pretenderé lo sea para todos. Considero que la Verdad como tal no existe, al menos no es accesible al ser humano en su totalidad. Solamente podemos contemplar una parte pequeña de ella o contribuir con nuestra verdad al esfuerzo de completarla. Es como un inmenso edificio al que nosotros individualmente aportamos una minúscula porción, conscientes de que esa porción representa nuestra verdad en su totalidad, al mismo tiempo que sabemos que sólo es una parte infinitesimal de la Verdad absoluta inalcanzable.

Saber que mi verdad es la única que poseo para ayudarme a construir mi mundo, me da fuerza y apoyo suficiente para luchar por ella y encontrar en ella base para conseguir la realización de mi propio ideal y de mi propia forma de instalarme en la realidad. Y saber que es sólo parte de esa Verdad total y absoluta a la que no podré tener acceso jamás en un sentido absoluto, me permite respetar, comprender y aceptar la verdad de los demás, por muy lejos que ésta se sitúe de la mía y de los ideales que de ella se derivan.

Un momento importantísimo en la evolución del ser humano y que nunca valoraremos suficientemente estando hoy cada día más apartados de él en el cotidiano vivir, es aquél en que el hombre del siglo VI antes de Cristo, a orillas del Mar Egeo, en Jonia, descubría que el mundo no le era dado por entero, sino que lo que le había sido otorgado era el poder para reflexionar sobre él.

De estas reflexiones surgieron unos conceptos que iban a explicar a ese hombre los fenómenos que observaba y que tuvieron la virtud de acercarle a todo el mundo, tanto exterior como interior, que le rodeaba y en el que hasta entonces se había sentido aislado y ajeno. En cada momento de su acontecer extrajo de estos conceptos las explicaciones que mejor le servirían para intentar instalarse en la realidad de su tiempo.

Así tenemos ante nosotros los diversos modelos cosmológicos que en la historia del saber humano han ido sucediéndose, que si bien son diferentes y hasta en muchos casos antagónicos, sirvieron en cada momento para que el hombre se pudiese instalar en la realidad histórica de cada momento. Aristarco de Samos, Ptolomeo, Ticho Brahe, Kepler, Newton y Einstein, entre otros, propusieron en



cada época al hombre de su tiempo un modelo del cosmos, que en esa determinada circunstancia geográfica y temporal contenía las suficientes y necesarias verdades para responder a las preguntas que ese hombre se hacía respecto a su entorno. La falta grave es aplicar esas verdades fuera del tiempo en que se produjeron y pretender que son valores eternos. En ese momento esa verdad no sólo no nos sirve, sino que actúa en contra de aquél que pretende esgrimirla.

Sin Aristarco de Samos no existiría Ptolomeo, y sin Ptolomeo de Alexandria no habrían existido desde Copérnico hasta todos aquellos que hoy nos proponen los diferentes modelos del mundo que nos rodea. Ese es el valor de la *tradio*, de la tradición, de la entrega de una forma de instalarse en la realidad de cada momento histórico. El falso tradicionalismo sería haber tomado como verdad no discutible en tiempo de Copérnico los modelos ptolomeicos y en el tiempo de Einstein las verdades que sirvieron a Galileo.

He preferido extrapolar mi concepto de Verdad al mundo de la cosmología, para respetar en todo momento a aquellas personas que en cuestiones mucho más cercanas como el arte y la música, viven de verdades distintas de la mía, y que, al no tener opción de expresarse aquí y ahora, podrían pensar que quiero aprovechar este acto para imponer unas verdades, que si bien para mí son plenamente válidas, podría ser que no lo fuesen para los demás. Por el movimiento de aceleración continúa de la historia que estamos viviendo y por el poder de los medios de comunicación al que hemos llegado, nos encontramos en un momento esencialmente peligroso, en el que se está imponiendo una cada vez más intensa unidad de pensamiento. Es un movimiento entrópico, y que como toda entropía conduce a la nada, al nihilismo, al equilibrio estable, a la muerte. Considero que es necesario, y hasta creativamente trascendente, tener ideas y conceptos diferentes sobre las más diversas materias posibles, como única forma de poder servir por entero, no sólo a nuestra verdad, sino a la tradición que hemos recibido, a esa tradición de la que también somos portadores y de la que hemos de responder en su entrega a las generaciones futuras.

Pero no sería consecuente conmigo mismo si eludiera aquí cual ha sido mi camino para encontrar mi forma de instalarme en la realidad de mi tiempo y la posibilidad de unir dos conceptos en apariencia tan opuestos como tradición y coetaneidad y que constituyen los únicos puntos de apoyo en los que el ser humano puede basar su forma de instalarse en la realidad de su tiempo.

Ya en mis años de formación y estudio, empecé a intuir como los conceptos de la música llamada nacionalista, basada en una tradición popular muchas veces

falseada e influida por normas creativas de la música culta que no eran autóctonas, no me servían para realizar mis ideales creativos. Conscientemente no quiero entrar aquí a tratar el concepto de tradición aplicado a lo popular y su influencia en nuestra cultura más reciente, pues necesitaría un tiempo del que no me es lícito disponer. Quede sin embargo aquí constancia de que no es un motivo que me sea indiferente, y que si en mi forma de entender la creación, lo dejé al margen fue por una consciente toma de posición ante la tradición recibida, haciendo uso de ese «optar» que tanto valor he venido dando.

En la mitad de la década de los 50 esta idea fue haciéndose más fuerte al verme protegido por toda una generación que sentía unos mismos ideales de renovación, al margen de lo que se venía entendiendo por tradicional en la música española de las últimas décadas. Plenamente consciente, no me sentía vinculado, por el hecho de haber recibido una importante tradición popular y de haberme sido entregada una no menos importante tradición culta, en la que aquella desempeñaba un protagonismo fundamental, a continuar una línea creacional que no respondía a mis ideales.

Las especiales circunstancias históricas de la trasguerra española, que imposibilitaron el lógico devenir y la natural continuidad de los cambios generacionales, me colocaba ante la opción de elegir entre una tradición cercana en el tiempo y en el espacio pero que no respondía a mis intenciones, y una coetaneidad alejada en el espacio pero sincrónica con mi tiempo, que me ofrecía la posibilidad de instalarme en la verdadera realidad de este. La imposibilidad que tuvieron los ideales creativos de la generación del 27 de instalarse plenamente en la sociedad española por la ruptura que en el orden evolutivo produjeron los acontecimientos de 1936, nos obligaron a la generación siguiente a tomar unas posturas que, de haberse producido la lógica continuidad, no hubiesen parecido ni tan radicales ni tan desvinculadas de un auténtico sentido de la tradición como en su día fueron juzgadas.

La generación del 27 sí estuvo a la altura de su tiempo, pero su trascendental misión quedó interrumpida por unos hechos que volvieron a colocar nuestra cultura en la lejanía de tiempo y de espacio de la que sus ilustres componentes hicieron el admirable esfuerzo de sacarla.

El que algunos optásemos por buscar esas necesarias raíces, sobre las que se asienta la creación, más en lo coetáneo que lo que en nuestro entorno se consideraba como tradición, es la opción a que tiene derecho todo ser humano a recurrir consciente de su propia libertad y dignidad.

Son aquellos años en que unos creadores plásticos, pintores y escultores co-



mienzan a huir del figurativismo para adentrarse en el sugerente mundo de lo abstracto; en que unos compositores de mi misma edad, comienzan a no considerar pecado de lesa patria profundizar en el estudio, y después aplicación, de elementos seriales o músicas nacidas fuera del sistema temperado; son los años en que empieza a sentirse un cambio generacional cuyos frutos estamos ahora empezando a considerar en todo su valor y que en las artes plásticas y la música pudo producir obras de mayor envergadura por tratarse de lenguajes que no estaban supe- ditados a las imposiciones que la censura gubernativa que perjudicó gravemente el que en literatura, cine, poesía y teatro se pudiese evolucionar con el mismo sentido de libertad. La música y las artes plásticas, profundizando en su condición abstracta, que no renunciando al contenido ideológico de su mensaje, pudieron aprovecharse de una mayor libertad de creación, única forma en la que el arte puede tener un auténtico valor en el contexto social.

El aire y el viento que esa generación recibía en la cara por aquellos años eran lo suficientemente fuertes y hasta contrarios y adversos como para, haciendo el esfuerzo necesario, volar mucho más alto y seguro de lo que las circunstancias reinantes querían autorizarnos. Fueron años difíciles y bellos, de lucha entra la mediocridad oficial y la carencia de medios, en los que una generación intentó, una vez más en nuestra historia, reducir la distancia y aminorar la velocidad de la huida, de una cultura con la que nos sentíamos fuertemente vinculados, pero que se situaba en una lejanía que podía medirse con valores de tiempo y espacio. En pocos años intentamos quemar etapas que hubiesen necesitado recorrer varias generaciones y, basándonos en aquellos conceptos que admitimos como válidos de la tradición recibida y asimilando lo que nuestra coetaneidad nos ofrecía de aventura y riesgo, nos propusimos instalarnos en la realidad histórica de lo que consideramos nuestro tiempo. Si lo conseguimos o no, todavía no es momento de juzgarlo. Pero quede constancia del intento.

No quiero alzarme aquí con la representatividad de todo ese movimiento, pues considero que sus componentes tienen aisladamente suficiente valía para poder representarse con mucho más fuerza por sí mismos, sin necesidad de que su más humilde componente venga aquí a exaltar su trascendente aportación a la cultura española y universal. Tampoco es justo hablar de un movimiento, pues cada uno de nosotros caminó por sendas muy personales, para individualmente buscar soluciones a unos problemas, que si bien eran generacionales, sólo podían ser asumidos y resueltos de forma aislada. Mi visión y mi experiencia sólo sirvió para mi manera de entender mi vinculación a esa problemática común. Pero verme amparado por toda una serie de muy ilustres compañeros, me sirvió tanto de estímulo como de ayuda para darme la seguridad de que la vía emprendida estaba a la altura de lo que mi tiempo, mi coetaneidad, me exigía.

En esos años sentía como la tonalidad me resultaba estrecha, a pesar de los muchos intentos que se habían venido realizando con anterioridad para ensancharla y adaptarla a nuevos conceptos estructurales. La forma preestablecida, al ser incapaz de contener un afán de renovación que iba desde el continente al contenido de lo que para mí significaba el discurso musical, sufrió la misma crisis de concepto. Basándome primero, en la serialización de las alturas según un sistema que en aquellos años era ya hartamente conocido y que ya había dado muestras de su incapacidad para servir eternamente como base compositiva —me refiero al tan largo como desconocidamente criticado dodecafonismo— pasé a intentar la serialización de los distintos parámetros del sonido. Después de varias obras en que estos sistemas seriales fueron adaptados a mis propias intenciones creativas, busqué un método que me diese mayor libertad en el discurso musical ya que estas técnicas estaban condenadas a servir sólo accidental y circunstancialmente al compositor de mi tiempo, dada su rigidez estructural. Considero sin embargo que la disciplina creativa que da el someterse al dodecafonismo y su consecuencia de serialismo integral, son profundamente positivas para el compositor de hoy y que sin esta experiencia difícilmente podrá un compositor instalarse de lleno en los conceptos creacionales del arte de la segunda mitad del siglo XX.

Hoy se está muy lejos de considerar el serialismo como un ideal creativo que responda a las necesidades del tiempo en que vivimos, pero como antes decía sobre Velázquez, Goya y Picasso, no debemos ignorar su existencia y la enorme influencia que ha tenido, si queremos ser conscientes de lo que estamos haciendo.

El que de la rigidez del serialismo pasase a lo aleatorio, era algo plenamente lógico y justificable. Son los movimientos de péndulo que tanta influencia tiene en el devenir de la evolución del pensamiento. En la combinación de estructuras fijas con una aleatoriedad hasta ciertos límites controlada, me permitieron crear unas bases estético-técnica sobre las que iba a escribir diversas obras. En cada una de ellas, esta combinación entre estructuralismo y aleatoriedad sería planteada de forma diferente, según la combinación instrumental y según la necesidad que la propia forma de la obra me iba exigiendo.

La música electró-acústica me ha proporcionado no pocas veces soluciones válidas para enfrentarme a la creación. Tanto en su aspecto puro, como en la combinación de elementos electro-acústicos con instrumentos en vivo, me ha servido para escribir una serie de obras con la intención de ensamblar procedimientos instrumentales tradicionales con elementos nacidos a la altura tecnológica del tiempo en que vivimos. No quiero dejar al margen la enorme aportación en el enri-

quecimiento de mi forma de pensar en música, resultante del hecho de haber podido elaborar sonidos a través de ordenadores, tomando éstos como un instrumento más a mi servicio o como un método de trabajo. Esto me ha permitido conocer más a fondo la materia prima sobre la que el compositor ha de basar su inicial esfuerzo, para con ella intentar la comunicación de unas ideas que están dirigidas tanto a la sensibilidad como a la inteligencia de sus semejantes.

Al compositor de hoy se le ofrece un campo vastísimo de posibilidades, no sólo en el simple terreno de la música instrumental debido a la perfección técnica que los instrumentalistas han ido adquiriendo en los últimos años y que era impensable hace muy poco tiempo, sino también en el mundo de la «invención» de sonidos, timbres y combinaciones por medio de la electrónica. Una vez más la tarea más importante del compositor está en elegir entre todo ese mundo, aquello que mejor se adapte a sus necesidades creativas. En esa elección, el optar por una solución y deshechar el resto es también una forma de, consecuentemente, instalarse en la realidad de su tiempo.

Poder «inventar» un sonido combinando a placer hasta 24 armónicos fundamentales, pudiendo permanecer este sonido constante en su dinámica desde los 30 hercios hasta los ultrasonidos y dando a su ataque y caída un valor amplísimo de variaciones, ofreciéndoseme además la posibilidad de ordenar su altura según un sistema temperado o utilizando cualquier otro método de división y ordenación de su situación en el espacio, es una posibilidad de creación que jamás hasta ahora ha tenido el compositor en sus manos a través de la historia. Ignorarlo sería para mí tanto como no aprovecharme de los indudables avances que la ciencia ha puesto a disposición de la humanidad para intentar su mejor adaptación a un medio que, como la tierra, en principio le es hostil.

Ahora bien, ni la ciencia con sus innegables y espectaculares avances y aportaciones nos da la felicidad, ni con todas esas posibilidades de combinatoria y creación de sonidos tendremos la seguridad de estar haciendo música, haciendo arte, creando cultura y produciendo comunicación. Es necesario que el músico, el ser humano que maneje a su placer esos instrumentos tenga ideas que desarrollar, tenga algo que comunicar a la sociedad en que vive y sepa dominar unos instrumentos que son sólo vehículo para crear y no creación en sí misma.

Un maravilloso piano de cola en manos inexpertas será tan inútil a la historia de la música como un ordenador electrónico manejado por un ser que no tiene nada que decir. Del piano como del ordenador saldrán sonidos inconexos que estarán en ambos casos muy lejos de ser música. Pero ambos instrumentos, tomándolos como principio sobre el que ordenar una serie de sonidos y silencios en un



espacio determinado y en una sucesión de horas llamada tiempo, pueden producir música, pueden crear comunicación, pueden captar nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia, cuando detrás de ellos se sitúa un ser humano que domina esa máquina con unos fines creativos. La máquina, el instrumento, el método es, ha sido y será siempre lo adjetivo; lo principal está en la intención creativa y en el dominio por el hombre de los medios que tiene en su mano.

Una constante en las múltiples críticas que recibe la música de nuestro tiempo, es expresar la idea de que los instrumentos a los que me refiero, de que esas máquinas, sólo realizan la labor de profundizar en la deshumanización del arte. Considero esta crítica como un craso error de información y de formulación. El arte nunca podrá estar deshumanizado al ser un producto que realiza el hombre, sirviéndose de instrumentos y de máquinas de todo tipo creados por él mismo y puestos a su servicio. Cuando detrás de ellos y dominándolos está una voluntad humana, el resultado no podrá nunca sobrepasar los límites de su inteligencia y de su sensibilidad. Y es que fácilmente olvidamos que el hombre sólo puede realizar actos y crear cosas, conceptos e ideas, situados dentro de lo humano. Ahí está su enorme riqueza y la belleza de su propia limitación.

He intentado resumir en estas líneas, apasionadamente escritas, algunos conceptos sobre la historia, la tradición y la coetaneidad referidas a la visión personal que tengo de ellos y que la limitación de este acto no me permite desarrollar en su total integridad. Que estos conceptos son discutibles y que no pretendo arrogarme toda la razón, es una idea que quiero dejar bien sentada antes de poner fin a mis palabras. Pero que las ideas aquí expresadas representan para mí, en este momento, mi forma de instalarme en la realidad de mi tiempo y que me son suficientemente claras como para desde ellas y con ellas realizar mi labor creativa, mientras no se me demuestre mi equivocación, es algo de que también quiero dejar aquí constancia.

Recibí a través de mi sangre y como herencia un apellido que convirtieron en ilustre las obras de quienes lo llevaron antes y que tiene en esta Academia una muy brillante representación. Los acontecimientos históricos a los que más arriba hacía referencia al hablar de la generación del 27, impidieron que otro ilustre músico de este mismo apellido hubiese podido ocupar un puesto entre nosotros, ya que así lo hace en una Academia hermana más allá del Atlántico. Y recibí la entrega de la tradición que me posibilitó mi opción para elegir mi forma de instalarme en la realidad, a través de mi maestro Conrado del Campo. Vaya para ellos mi testimonio de admiración y de profunda gratitud.

Sin tradición no hay historia y sin historia no hay ser humano. Ahora bien, sin nuestro entorno, sin nuestra coetaneidad, difícilmente seríamos lo que somos. Permitidme que desde ahora os pida ayuda para profundizar en el conocimiento de mi forma de instalarme en la realidad histórica de mi tiempo, para ahondar en el conocimiento de mi coetaneidad y para, desde allí, poder conjunta y responsablemente seguir haciendo historia y seguir creando tradición.

Diegten (Baselland) 15-6-83



CONTESTACION DEL  
EXCMO. SR. D. RAMON GONZALEZ DE AMEZUA Y  
NORIEGA

«Crónica es una recepción soñada». De esta suerte tengo para mí el acto que  
se me ha calibrado. Desde hace muchos años me acompaña la seguridad  
de la esperanza que me da la fe, que un día, mere-  
do de tantos años que es Cristóbal, admiración que desde un prin-  
cipio tuve por su obra ha crecido por oleadas sucesivas, a lo largo de estos años,  
que siendo ya muchos, nos parecen pocos e inmediatos. Lo mismo podría decir  
de la estima y el afecto hacia la persona; no le fortuna en este caso pues no  
siempre, por cierto, ha de coincidir el genio artístico o la marca del triunfador con  
las cualidades humanas que son propias de un alma noble, y que advertimos cuán  
infrecuentes son, y por ello tanto más apreciadas, con el paso inexorable del tiem-  
po. Más, por ventura, también aquí las excepciones confirman la regla, y una de  
ellas, de gran fuste, es Cristóbal. (Permítame que, en las líneas que siguen, pres-  
tinde del apellido, ya que los músicos sus coetáneos por el sólo nombre de pila le  
conocemos unívocamente) Cristóbal, en efecto, al cabo de muchos años de  
luchas y trabajos, conserva intactos el entusiasmo juvenil, la fe en la libertad y la  
justicia, la esperanza en un mundo siempre posible de mejorar, la impaciencia que  
no admite demoras en conseguirlo, la amistad y el afecto que renueva no sólo a  
amigos, sino también a enemigos.

De todo ello nos da testimonio con elocuencia su vívida trayectoria profesio-  
nal y humana. Trayectoria que sus biógrafos, Tomás Marco y Emilio Casares,  
nos han sucesivamente mostrado con mano maestra. Cristóbal se incorpora a la  
música en España — no diré «española» ya que trasciende del nacionalismo — con  
la ya famosa «generación del 51» de la que es destacado exponente con otros im-  
portantes nombres como son Camilo Bernabé, Anson Gamio Abril, Luis de  
Pablo, Ramón Barce, etc. De esta generación ya son dos los incorporados a las  
tareas de nuestra Academia. Su importancia es decisiva, pues marca un viraje de  
muchos grados en la historia de nuestra música. El nacionalismo musical ya dió



«Crónica de una recepción soñada». De esta suerte tengo para mí el acto que estamos celebrando. Desde hace muchos años me acompañaba la seguridad, dentro de esa esperanza que es hermana inseparable de la fe, que un día, marcado con piedra blanca, me cabría el honor de recibir, en nuestra propia casa multi-secular felizmente recuperada, al gran músico, al gran compositor, al amigo entrañable de tantos años que es Cristóbal Halffter. La admiración que desde un principio tuve por su obra ha crecido por oleadas sucesivas, a lo largo de estos años, que siendo ya muchos, nos parecen cortos e inmediatos. Lo mismo podría decir de la estima y el efecto hacia la persona; doble fortuna en este caso pues no siempre, por cierto, ha de coincidir el genio artístico o la marca del triunfador con las cualidades humanas que son propias de un alma noble, y que advertimos cuan infrecuentes son, y por ello tanto máspreciadas, con el paso inexorable del tiempo. Más, por ventura, también aquí las excepciones confirman la regla, y una de ellas, de gran fuste, es Cristóbal. (Permitidme que, en las líneas que siguen, prescindida del apellido, ya que los músicos sus coetáneos por el sólo nombre de pila le conocemos unívocamente). Cristóbal, en efecto, al cabo de muchos años de luchas y trabajos, conserva intactos el entusiasmo juvenil, la fé en la libertad y la justicia, la esperanza en un mundo siempre posible de mejorar, la impaciencia que no admite demoras en conseguirlo, la amistad y el afecto que renueva no sólo a amigos, sino también a enemigos.

De todo ello nos da testimonio con elocuencia su ya dilatada trayectoria profesional y humana. Trayectoria que sus biógrafos, Tomás Marco y Emilio Casares, nos han sucesivamente mostrado con mano maestra. Cristóbal se incorpora a la música en España —no diré «española» ya que trasciende del nacionalismo— con la ya famosa «generación del 51» de la que es destacado exponente con otros importantes nombres como son Carmelo Bernaola, Antón García Abril, Luis de Pablo, Ramón Barce, etc. De esta generación ya son dos los incorporados a las tareas de nuestra Academia. Su importancia es decisiva, pues marca un viraje de muchos grados en la historia de nuestra música. El nacionalismo musical ya dió



en Europa abundante cosecha, a la que España no ha sido ajena. Después ha aparecido el serialismo, que es algo más que un sistema, enteramente nuevo, de concebir la música: es un aldabonazo en la conciencia colectiva de los creadores a los que obliga, en titánico esfuerzo, a buscar nuevos caminos, a abandonar un lenguaje basado en la expresividad melódica o sentimental. Y por este impulso, el serialismo va mucho más allá de sí mismo, y ensancha el mundo del sonido de tal suerte que físicamente lo podemos realizar en las plantillas cada vez mayores de la orquesta. Cuando irrumpe en España esta generación del 51, Europa ya está incorporada al nuevo lenguaje; hemos de cubrir la distancia que nos separa, y hoy podemos decir que gracias a aquellos músicos, y a los que les continúan, la composición contemporánea española brilla a gran altura y es, por derecho propio, una de las más importantes y fecundas de nuestra época.

Pero lo admirable es que este reencuentro se produce sin omitir ninguno de los pasos necesarios. No ha existido salto en el vacío, y en una evolución reposada y acelerada a la vez se recorre un largo camino, buscando y recobrando «el tiempo perdido» a la manera de Proust, sólo que en sentido contrario: el tiempo perdido es el futuro, meta de todo verdadero creador. Un artista no es sólo un testimonio de su tiempo, sino también y con mayor intensidad y angustia, un profeta del devenir; profeta destinado por su propia naturaleza a no ser comprendido en su época; a ser incluso perseguido o denostado. Pero este denso recorrido tiene como feliz consecuencia una profundidad en el conocimiento, una riqueza de textura, un colorido multidimensional de sorprendentes y variadísimas irisaciones que tal vez fuera imposible de alcanzar de otro modo.

Poco tiempo después de su primera obra (Scherzo, 1951) sorprende a la crítica con su «Antífona Pascual» (1952) que Enrique Franco califica de «música de categoría española y universal... enlazada con nuestra mejor tradición y portadora de matices personales nuevos». Emilio Casares señala certeramente que la Antífona es una microcélula que ya lleva implícito todo el Halffter posterior. Al año siguiente, obtiene el Premio nacional de música de 1953 con su «Concierto para Piano y Orquesta», clásico en su forma y español en su temática, tomada de una canción popular zamorana. Como vemos, la vena creadora, el trabajo constante no tienen, ni han tenido desde entonces interrupción: Cristóbal ha cumplido y cumple el ideal de su vida: «La música es algo suficientemente serio como para dedicarle los esfuerzos y las ilusiones de toda una existencia». Así lo afirmaba en una conferencia en el Ateneo madrileño (28-2-68). Este período clásico, o neo-clásico, tiene tal vez uno de sus mejores exponentes en la «Misa Ducal» (1955), momento que marca el giro hacia el serialismo con sus «Tres Piezas para Cuarteto

de cuerda» (1955). Es imposible reflejar, en la brevedad obligada de este discurso, toda la riqueza y profundidad de una evolución admirable. En pleno serialismo encontraremos ya la «Sonata para violín sólo» (1959), que viene a anunciar una obra fundamental en la obra de Cristóbal: sus famosas «Cinco microformas», que ya podemos considerar obra de madurez, aún cuando el compositor no haya cumplido todavía los treinta años... pero ya instalado plenamente en su tiempo: gran parte del público no entendió la obra y su audición en Madrid en febrero de 1961 resulta tempestuosa. A partir de este momento la evolución adquirirá múltiples dimensiones, con un enriquecimiento constante de medios, de ideas, de estructuras, de instrumentación, de alumbramiento de nuevas fuentes, formando poco a poco un tejido complejo y bellissimo que, obedeciendo a lo que parece ser la curvatura del Universo, tiende a un equilibrio dinámico y tenso, expresado en serenidad cósmica o en estallidos estelares, con un punto omega de interiorización, que obliga al oyente a «entrar» en la obra, a participar, a no poder ser, en ningún momento, indiferente. Un inventario de urgencia puede señalarnos algunos mojones de esta sinfonía por fortuna inacabada: «Formantes» para dos pianos (1961), «Espejos», para cuatro percussionistas y banda magnética (1964) «Brechtlieder» en sus versiones para voz y dos pianos (1965) y para soprano y orquesta (1967), Cantata «Yes, speak, out» encargo de las Naciones Unidas (1968) «Fibonacci» para flauta y orquesta (1969), «Noche pasiva del sentido» (1969) para soprano dos percussionistas y magnetófono, «Anillos» para orquesta (1968), «Requiem por la libertad imaginada» para orquesta (1971), «Pinturas negras», para órgano y orquesta (1972), «Concierto» para cello y orquesta (1974), «Elegías a la muerte de tres poetas españoles», para orquesta (1975), «Officium Defunctorum» para coro y orquesta (1977), Concierto, para violín y orquesta (1979), «Tiento» para orquesta (1981), «Ricercare» para órgano (1982)...

Si Cristóbal tiene, como señala Xavier Montsalvage, una «técnica portentosa», no se contenta con dominar magistralmente tan difícil y complejísimo oficio, sino que constantemente busca e idea nuevos métodos y avances, y todo ello no como brillante demostración de una sabiduría innegable; pues el objeto buscado es siempre la música, a cuyo servicio se ponen todos aquellos medios, y no al contrario. La impresionante ejecutoria que brevísimamente hemos resumido, bien merece las palabras que poco tiempo atrás le dedicó Tomás Marco: «Al borde de los cincuenta años, Cristóbal Halffter es uno de los mayores músicos españoles y europeos del momento, si no decididamente una de las grandes figuras producidas por la música española en su historia».

Paralelamente a su densa y constante actividad como compositor, Cristóbal tiene y ha tenido otras muchas siempre en el ámbito de la música. En 1962, con

poco más de treinta años, obtuvo por oposición la cátedra de Composición y Formas Musicales del Real Conservatorio de Madrid; el tribunal lo presidía Oscar Esplá. La enseñanza, la formación sólida de nuevas generaciones de músicos ha preocupado siempre a Cristóbal. En esta línea, acepta en 1964 la Dirección del mismo Real Conservatorio. Trabajo ímprobo y siempre generoso, dada la muy deficiente estructura que han tenido y siguen teniendo las enseñanzas musicales en nuestro país, bien poco estimadas por las sucesivas Administraciones. Estuve presente en la toma de posesión del nuevo Director, realizada con toda solemnidad en el despacho del Director general de Bellas Artes. Fue leído el decreto de nombramiento, que especificaba el sueldo *anual* asignado al cargo: dieciocho mil pesetas. Sí, han oído ustedes bien. Al término del acto, un viejo profesor se acercó a felicitar a la mujer de Cristóbal y le dijo «Marita, las dieciocho mil pesetas, que las administres bien...».

Pero aún nos queda otra vocación musical que citar: la dirección de orquesta. A ella ha dedicado Cristóbal muchos esfuerzos, en brillante carrera que le ha llevado a dirigir las más importantes orquestas, año tras año, como la Filarmónica de Berlín, la Santa Cecilia de Roma, la de Viena, etc. Pocos compositores han logrado este brillante doblete, ya que se trata de cosas muy distintas que requieren —cada una— dotes especiales y exigen una dedicación absoluta. El esfuerzo es por lo tanto enorme, y sólo una persona con voluntad férrea y exactísima organización puede sostener de frente ambas actividades, con favorables consecuencias para el compositor, al que la praxis orquestal permite profundizar en la constelación de sonidos, de ritmos, de timbres, de silencios que es una partitura. Por cierto, que la simple inspección ocular de una partitura manuscrita de Cristóbal nos muestra, en buena grafología musical, ese dominio absoluto de la técnica, ese perfecto orden en su actividad, así como la armonía y la profunda belleza que son la misma esencia, la finalidad última de la música.

Llegado este punto de mis pobres palabras, habrán comprendido ustedes que el hermoso discurso que las ha precedido expresa perfectamente el propósito de una vida, y que dicho propósito ha sido feliz y plenamente cumplido. Podemos aplicarle dos pensamientos de Eugenio d'Ors, miembro ilustre que fue de esta Academia: «Todo lo que no es tradición, es plagio», y «Una sola cosa te será contada; la obra bien hecha». De forma magistral Cristóbal nos ha señalado la importancia de la tradición, su íntima imbricación con todo quehacer válido, y la manera de entenderla: es estar instalado en una realidad histórica; es continuación, que no repetición, es estar en la realidad, y es, por fin, optar, elegir, comprometerse, abrir nuevos caminos que no parten de cero, sino que son continuación de



los que trazaron nuestros antecesores. Los músicos, como los demás artistas en sus saberes, podemos entender mejor los nuevos lenguajes, y separar el grano de la paja. A las personas que —legítimamente, por cierto— nos dicen que «no entienden la música contemporánea, y se quedan con la música clásica» les recordamos esta verdad de Pero Grullo: la música clásica fue, en su momento, contemporánea... Bien nos ha indicado Cristóbal la necesidad del acercamiento a Europa para cubrir esa distancia que nos separa, distancia que no sólo por las guerras y revoluciones puede explicarse. Por fortuna, ese acercamiento ya se ha producido en buena parte: hemos pasado del escándalo en los estrenos al silencio respetuoso primero, y luego ya al franco éxito y al éxito clamoroso. La música de Cristóbal cala hondo en el público; la juventud la entiende, y todos saben que allí hay belleza e inspiración servidas por las más refinadas técnicas y procedimientos del arte de nuestros días. Se cumple así ese fenómeno de la aceleración de la historia sobre el que llama nuestra atención, alertándonos sobre el peligro que entraña: la unidad de pensamiento, que requiere como remedio la imaginación; la imaginación como necesidad, casi como grito, como aquel grito de la revolución estudiantil de 1968: «La imaginación, al Poder», llamada, a fin de cuentas, angustiada. Aquí, una vez más, el arte verdadero es el reflejo de su época; los problemas de hoy, que están en la mente de todos: el paro, el terrorismo, la crisis económica, el armamento nuclear, la tragedia del tercer mundo, necesitan imaginación, mucha imaginación para ser abordados con éxito, pero sin olvidar ese otro componente que muchos no quieren imaginar: el trabajo, aunado con la voluntad. Componente que ya hemos visto siempre presente en la trayectoria de Cristóbal.

En nuestro vigente Reglamento, aprobado hace ahora 110 años por Don Emilio Castelar, Presidente de la I República, se detalla en muy bella prosa el ritual de recepción de un nuevo académico. El Director, una vez impuesta la medalla al recipiendario, le dará un abrazo fraternal, en demostración de afecto. Esto va a suceder dentro de unos momentos. Con este abrazo se simboliza la alegría de la Academia, la alegría de todos los académicos, por la incorporación a su seno, a sus trabajos, de una persona con tan altos merecimientos y cualidades. Bienvenido seas, Cristóbal, a esta tu casa, y que en ella nos acompañes por largos años.