

## **TRES HOJAS DE ÁLBUM, OP. 22 (1953): RODOLFO HALFFTER Y LA HUELLA DE SCHÖENBERG**

*THREE ALBUM SHEETS, OP. 22 (1953): RODOLFO HALFFTER AND SCHÖENBERG'S TRACE*

*Dr. Carlos Villar-Taboada<sup>1</sup>*  
*Universidad de Valladolid*  
*España\**

### **RESUMEN**

*El compositor español Rodolfo Halffter (1900-1987) describe una carrera compositiva paralela a su biografía: el hito de su exilio a México por la Guerra Civil Española (1936-1939) redundó en un giro creativo marcado por su adopción, a partir de los años cincuenta, del método dodecafónico. Aunque progresivamente fue distanciándose de su práctica más ortodoxa, Halffter reconoció en su primer acercamiento a la serie, la pianística Tres hojas de álbum, op. 22 (1953), su deuda con Arnold Schönberg (1874-1951). Se plantea un análisis empleando una metodología deudora de la teoría atonal y dodecafónica actual, así como de la teoría de los tópicos.*

*Palabras clave: Rodolfo Halffter (1900-1987), análisis musical, dodecafonismo; Schönberg*

### **ABSTRACT**

*The Spanish composer Rodolfo Halffter (1900-1987) describes a compositive career parallel to his biography: his exile to Mexico due to the Spanish Civil War (1936-1939) was a landmark that resulted in a creative turn marked by its adoption, since the fifties, of the twelve-tone method. Although progressively distanced from its more orthodox practice, Halffter acknowledged in his first approach to the series, the pianistic Tres hojas de álbum, op. 22 (1953), his debt to Arnold Schönberg (1874-1951). An analysis is proposed using a methodology coherent to the current atonal and twelve-tone theory, and to the Topic Theory.*

*Keywords: Rodolfo Halffter (1900-1987), Music analysis, Twelve-Tone Music, Schönberg*

---

\* Recibido el 30/5/2023 y aceptado el 10/10/2023. Correo electrónico villar-taboada@uva.es  
ORCID 0000-0002-7316-4167

<sup>1</sup> Este estudio ha sido financiado por el Grupo de Investigación Reconocido (GIR) “Música, Artes Escénicas y Patrimonio (MAEP)”, de la Universidad de Valladolid (España), y por el Proyecto de Investigación *Música y danza en los procesos socioculturales, identitarios y políticos del segundo franquismo y la Transición (1959-1978)* concedido por el Ministerio de Ciencia e Investigación del Gobierno de España (referencia: RTI2018-093436-B-I00), dirigido por los profesores Germán Gan Quesada (U. Autónoma de Barcelona) y Gemma Pérez Zaldondo (U. de Granada). El autor dedica este trabajo a la memoria del guitarrista y musicólogo Gerardo Arriaga (1957-2023), muy querido maestro de análisis atonal y dodecafónico.

## Introducción

En la llamada “Edad de Plata” de la cultura española<sup>2</sup>, protagonizada por la Generación literaria del 27, la estela de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) concitó la emulación de una excelsa pléthora de poetas donde brillaron Jorge Guillén (1893-1984), Gerardo Diego (1896-1987), Federico García Lorca (1898-1936), Vicente Aleixandre (1898-1984) y Rafael Alberti (1902-1999), entre otros. Mientras aún versificaban Antonio Machado (1875-1939) y Miguel Hernández (1910-1942), y en compañía del cineasta Luis Buñuel (1900-1993) y de pintores como Salvador Dalí (1904-1989), este fecundo entorno artístico atravesó diversas corrientes del vanguardismo modernista, abarcando el simbolismo, las vertientes popularistas y el surrealismo. Paralelamente, existió un correlato musical que navegó entre la mirada al pasado histórico o a la rememoración del folclore y la apuesta por nuevos horizontes en la avanzadilla del neoclasicismo; pero también, para no pocas trayectorias, entre el arraigo en la patria y el recuerdo melancólico desde un destierro inmerecidamente sancionado por la Guerra Civil (1936-1939).

Dentro de este contexto, la figura de Rodolfo Halffter (1900-1987) descuella en la historia de la música española del siglo XX como uno de los compositores con el itinerario personal más atractivo. Sin duda, contribuyó a esta consideración que iniciase su carrera en su país natal desde el 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), a quienes podrían sumarse el esposo de esta, Jesús Bal y Gay (1905-1993), y Adolfo Salazar (1890-1958), compositores ambos, pero también reconocidos, respectivamente, como musicólogo y crítico. Estas individualidades integraban la extensa faceta musical del 27, estrictamente contemporánea de Joaquín Rodrigo (1901-1999) y responsable de los estrenos más innovadores entre los años veinte y treinta en España, con destellos alumbrados desde el impresionismo, con ímpetus ocasionalmente primitivistas y expresionistas, y pinceladas atonales y neoclásicas<sup>3</sup>.

A la ponderación internacional de Rodolfo Halffter ha contribuido decididamente el éxito que alcanzaron sus desarrollos compositivos en su país de adopción durante su exilio: un México hospitalario y sensible a la aventura de las experimentaciones vanguardistas, donde el esmero del madrileño acerca de la investigación sobre las posibilidades constructivas y expresivas de la serie contó con tal aceptación que se convirtió en paradigmático: fue la suya una propuesta muy personal, que supo conciliar pasado, folclore y vanguardia, aludiendo al patrimonio histórico español, a una tradición popular de colorido andalucista y a un dodecafonismo expresionista que, desde sus modelos vieneses, ofrecía a los jóvenes compositores mexicanos el atractivo de los nuevos lenguajes. Verdaderamente,

---

<sup>2</sup> Denominación del marco cultural español del primer tercio del siglo XX, hasta el estallido de la Guerra Civil, para señalar un esplendor que se reivindicaba comparable al del “Siglo de Oro” (referido al periodo cultural de la historia española comprendido entre la llegada a América y finales del siglo XVII). El término fue propuesto por Mainer, José-Carlos (1981). **La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural**. Madrid: Cátedra.

<sup>3</sup> Sobre la multiplicidad de planteamientos de ese grupo, véanse las aportaciones de Palacios Nieto, 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. Para una visión del panorama posterior: Suárez-Pajares, Javier (ed.) (2005). **Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta**. Valladolid: Universidad de Valladolid, SITEM; y (ed.) (2007) **Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta**. Valladolid: Universidad de Valladolid, SITEM.

una vez oficializada su labor docente desde el altavoz de la máxima institución de la academia musical mexicana, su legado se entendió universalista.

Halffter halló al otro lado del Atlántico –en compañía de otros intelectuales y músicos como los mencionados Salazar y Bal y Gay– un refugio desde donde pudo proseguir sus andanzas creativas. En México, país al que llegó refugiado, enseguida logró la ciudadanía (1940) y una plena integración artística. Desarrolló una muy destacada labor magisterial (como profesor de análisis en el Conservatorio Nacional de Música del Distrito Federal), de gestión y crítica musical (en la revista *Pauta*, desde 1943; después como fundador y director de las Ediciones Mexicanas de Música y, desde 1946, de la revista *Nuestra música*) y de composición. En este último terreno, manifestó una perspectiva propia original, capaz de conciliar el apego por la tradición española con su porfía por sondear nuevos horizontes entre las opciones vigentes en su tiempo, en buena medida impulsado por su autodidactismo, predominante en su personalidad musical. Como recoge Emilio Casares, además, fue esa la vía a través de la cual conoció el legado de Arnold Schönberg (1874-1951) en una fecha tan temprana como 1920, lo cual probablemente se justifique por su familiaridad con la cultura en lengua alemana, según la ascendencia de su padre, evidenciada en su apellido germano:

Nunca concurrí a las clases del Conservatorio. Me formé solo (...). Adquirí tratados de armonía, de composición, que devoré. Mi gran descubrimiento, allá por el año de 1920, fue el *Tratado de armonía* de Schönberg que me abrió la mente a una nueva concepción de la armonía y me sirvió de guía durante mi aprendizaje... La música, la estudié en ningún lado, fui autodidacta (...), no hice estudios oficiales. Todo lo hacía en casa, en mis ratos perdidos<sup>4</sup>.

Su particular síntesis entre elementos de procedencia historicista o popular de España y su heterodoxa lectura de las posibilidades organizativas suscitadas por la serie se plasma por primera vez al piano –algo que no puede extrañar, dada la continuidad de su dedicación al instrumento, desde sus primeras obras–, en *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953). Las pesquisas dodecafónicas prosiguieron con *Tres piezas para orquesta de cuerda, op. 23* (1954), donde volvió a demostrar su capacidad para conciliar con plena solvencia un neoclasicismo con ecos españolistas –sobre todo, gracias al ímpetu rítmico asociado a las músicas tradicionales– y la técnica dodecafónica de origen centroeuropeo. Esas exploraciones continuaron luego, cada vez con más licencias, con el *Cuarteto para instrumentos de arco, op. 24* (1958), la orquestal *Tripartita, op. 25* (1959), la *Sonata para violonchelo y piano, op. 26* (1961) y *Música para dos pianos* (1967), antes de alcanzar su tercera *Sonata para piano, op. 30* (1967), donde introdujo un uso controlado de la indeterminación y alcanzó una nueva reformulación de sus planteamientos, que convierte a esta pieza en un nuevo hito pianístico y compositivo en la carrera del compositor y la señala como meta para un futuro estudio analítico.

Como se detallará, son múltiples los factores que rubrican *Tres hojas de álbum* como una composición particularmente relevante en la historia del dodecafonismo para el ámbito cultural hispanohablante. Entre ellos, merecen destacarse el arranque pionero para un nuevo rumbo en México –y también en España, hasta donde también llegarán sus ecos–; su visionaria heterodoxia sobre la técnica dodecafónica en el conjunto de las creaciones

---

<sup>4</sup> Casares, Emilio (2000). “Halffter Escriche, Rodolfo”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Emilio Casares (director). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, p. 183.

musicales de su entorno, aun inspirándose en modelos normativos; y lo explícito de sus alusiones al maestro vienés, incluso cuando no renuncia a encuadrarse en el nacionalismo musical español –y pese a gestarse desde un exilio americano que comporta sus propios sesgos identitarios–. Finalmente, la ausencia de un examen analítico previo que se haya ocupado con suficiente detenimiento de qué procedimientos relativos a la técnica propiamente –pero no solamente– dodecafónica se han empleado<sup>5</sup> justifica que ahora se proponga llevar a cabo un análisis con tal enfoque.

El objetivo principal que entonces se persigue en este trabajo consiste en ahondar en el análisis de *Tres hojas de álbum* partiendo, como hipótesis, del convencimiento de que es posible descubrir en diversos aspectos de su configuración organizativa, junto a otras reminiscencias con un aroma español –historicistas o ligadas a lo folclórico–, vestigios de técnicas ideadas por Schönberg y compartidas por sus discípulos, en lo que constituye una muestra del personal posicionamiento creativo e identitario que exhibe Rodolfo Halffter. Con tal finalidad, presento en sucesivos apartados: una reflexión sobre el marco teórico y metodológico; un balance historiográfico sobre el compositor y, más específicamente, sobre esta obra suya; y, ya con mayor profundidad, un examen analítico atento a los elementos que la articulan discursivamente y a su conjunción con los juicios críticos previamente sintetizados. Por último, argumentaré en las conclusiones de qué modo lo expuesto refleja conexiones con planteamientos originarios de Schönberg y sus resonancias expresionistas de la Segunda Escuela de Viena.

### Marco teórico y metodológico

A continuación, se encadenan sucesivamente las explicaciones correspondientes a los principios teóricos sobre los cuales se sustenta la metodología analítica aplicada. Concretamente, se trata de las nociones de: huella, transtextualidad, armonía atonal, teoría de los tópicos y logoestructura, sobre las cuales brindo algunos comentarios y precisiones.

El primero de los conceptos teóricos manejados aquí es el de huella. Esta noción invita a adoptar una perspectiva semiológica particular respecto a la materialización del discurso musical contemporáneo, sugiriendo, como dice Benavides<sup>6</sup>, un ejercicio de trazabilidad encaminado a averiguar el origen de determinados comportamientos en el acto de creación artística; en el caso de la obra de Halffter seleccionada, contribuyendo a desvelar la impronta técnica de Schönberg a través del manejo de la serie. Es interesante recordar cómo esta idea, emanada de lo que Molino denominaba nivel neutro o material, fue, junto a la poética y la estética, una de las tres dimensiones de la forma simbólica de la música: la fenomenológica, accesible a los sentidos y que permite una descripción objetiva<sup>7</sup>. Consecuentemente, definiendo comprender la huella –definiéndola desde el prisma de las relaciones dialógicas entre repertorios heterogéneos– como la persistencia de elementos pretéritos que es posible releer

---

<sup>5</sup> Pese a lo extenso de sus comentarios, Antonio Iglesias se aproxima a esta pieza desde una óptica tradicionalista, muy atenta a la disposición formal, en la que indudablemente existen aportaciones analíticas sustanciales; pero soslaya cualquier intento de explicación sobre la aplicación técnica y el diseño de los recursos dodecafónicos desplegados por el compositor. Véase: Iglesias (1979) **Rodolfo Halffter. Su obra para piano**. Madrid: Alpuerto, pp. 191-213.

<sup>6</sup> Benavides, Valentín (2018). “La huella del pasado en la música de José María Sánchez-Verdú”, *Revista de Musicología*, 41, Nº 1, pp. 238-241.

<sup>7</sup> Nattiez, Jean-Jacques (1990). **Music and Discourse. Toward a Semiology of Music**. Princeton: Princeton University Press, pp. 11-12.

como síntoma sensible, aunque sutil, de la vigencia de aquel pasado musical en un nuevo contexto estilístico y creativo.

No es costoso implementar en un marco teórico interesado por el desciframiento de significados en música la teoría de la transtextualidad de Genette, sobre todo por los desarrollos que sus categorías –peculiarmente, la intertextualidad– han encontrado entre recientes estudios musicológicos centrados en el postmodernismo<sup>8</sup>. No obstante, de ese modelo interpretativo –que permite explicar cómo toda lectura de un texto (sea literario o musical) demanda atender a otros con los que este se relaciona– llamo aquí la atención sobre los paratextos, elementos marginales o aparentemente secundarios que, sin embargo, conllevan información de ayuda para la comprensión del texto, como comentarios, títulos, subtítulos, o anotaciones<sup>9</sup>. La idea de explorar esos elementos se refleja en el recorrido analítico planteado como protocolo metodológico a partir de los conceptos razonados en este marco teórico.

Por otro lado, atendiendo a la circunstancia de que deseo evaluar evidencias concernientes a la estructura de la música (y centradas en aspectos de la técnica dodecafónica), así como las implicaciones que de ahí puedan derivarse en un plano semiótico (para encajarlas con una interpretación en clave identitaria), aplico un procedimiento epistemológico igualmente dual. Primero, promuevo un análisis armónico atonal y dodecafónico. Sin embargo, al mismo tiempo, combino sus resultados con el filtro provisionado por la teoría de los tópicos, en una síntesis que conforma el paradigma de la logoestructura. Esta doble lente habilita la inteligibilidad de los mecanismos desencadenados por la serie que intervienen en la lógica compositiva, así como su ordenamiento por segmentos y secciones; pero, también, leer otros componentes desplegados con análoga consistencia y que, bien desde lo histórico, bien desde lo folclórico, revelan una esencia españolista.

En consecuencia, para el análisis atonal adopto la terminología sistematizada por Allen Forte en su *Pitch-Class Set Theory*, incluyendo especialmente su sistema de nomenclatura de los conjuntos de clases de notas, a partir de las formas primas, con el vector interválico como el dispositivo que, más allá de computar el número de intervalos de cada colección de notas, permite comparar y relacionar entre sí los diversos conjuntos<sup>10</sup>. Respecto al análisis dodecafónico, sigo las pautas marcadas en términos generales por Smith-Brindle, Perle, Whittall y Straus para los modelos vieneses, la historia de la técnica de la serie y su

---

<sup>8</sup> Klein, Michael L. (2005). **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press; y Kostka, Violetta, Paulo F. de Castro y William A. Everett (2021). **Intertextuality in Music. Dialogic Composition**. London – New York: Routledge.

<sup>9</sup> Genette, Gérard (1989). **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, pp. 9-12.

<sup>10</sup> Forte, Allen (1973). **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press.

La “forma prima” es la posición básica de un acorde atonal (desde *do*, siendo representado *do* con 0 en notación numérica), con la menor separación posible entre sus elementos y se nombra con dos números separados por un guion, de los cuales el primero indica el número de notas que tiene el conjunto y el segundo es menor cuanto mayor es el grado de cromatismo entre esas notas, de manera que el nombre de todos los conjuntos cromáticos termina en “-1”. Forte (1973). **The Structure of Atonal Music**, pp. 4-5.

El “vector interválico” describe el contenido interválico de un acorde. Es una cadena de seis dígitos enteros entre corchetes que representan el número de apariciones de las seis clases interválicas, medidas en semitonos, desde un semitono (a la izquierda), hasta el tritono de seis semitonos (a la derecha), pues cada clase interválica computa esos intervalos y sus complementarios dentro de la octava. Forte (1973). **The Structure of Atonal Music**. pp. 14-15.

desarrollo en los Estados Unidos<sup>11</sup>; y, desde una óptica más específica, los estudios de Bailey y Boss, referenciales sobre la técnica dodecafónica en Webern y Schönberg, respectivamente<sup>12</sup>, completando un conjunto que acredita la preeminencia de la musicología anglosajona en la configuración de ese bagaje básico<sup>13</sup>. Aunque ese estándar teórico internacional no haya sido el inicialmente practicado en las investigaciones realizadas sobre repertorio español<sup>14</sup>, sí es el aplicado en otros estudios más recientes, dedicados a Roberto Gerhard, Carmelo Bernaola, Claudio Prieto o el propio Rodolfo Halffter<sup>15</sup>.

En consecuencia, la notación numérica identifica las doce clases de alturas dentro del intervalo de octava, para lo cual se añaden, a los diez dígitos, E (de *Eleven*, “once” en inglés) y T (de *Ten*, “diez” en inglés) y represento mediante los vectores el contenido interválico de

<sup>11</sup> Smith-Brindle, Reginald (1966). **Serial Composition**. London: Oxford University Press; Perle, George (1999). **Composición serial y atonalidad: una introducción a la música de Schönberg, Berg y Webern**. Barcelona: Idea Books; Whittall, Arnold (2008). **The Cambridge Introduction to Serialism**. Cambridge: Cambridge University Press; y Straus, Joseph N. (2009). **Twelve-Tone Music in America**. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>12</sup> Bailey, Kathryn (1994). **The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language**. Cambridge: Cambridge University Press; y Boss, Jack (2014). **Schönberg's Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea**. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>13</sup> No obstante, merecen destacarse, por su calidad y por su accesibilidad para el ámbito iberoamericano, las monografías teóricas: Vázquez, Hebert (2006). **Fundamentos teóricos de la música atonal**. México: UNAM-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes; y Paiva de Oliveira, João Pedro (2007). **Teoria analítica da música do século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian. Pueden encontrarse un balance historiográfico y una síntesis teórica en Villar-Taboada, Carlos (2013). “De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal”, **Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX**. Leticia Sánchez y Adela Presas (editoras). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 164-191.

<sup>14</sup> Debe subrayarse el impacto, por la envergadura del repertorio analizado, aunque desestimen los modelos analíticos internacionales, de Charles, Agustín (2005). **Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras**. Valencia: Rivera Mota; y Heine, Christiane (2013). “Zwölfkomposition im Nachkriegsspanien am Beispiel von Gerardo Gombaus *Música 3+1* für Streichquartett”, **Music and Francoism**. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (editores). Turnhout: Brepols, pp. 427-461; y (2017) “Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter: trois points de vue autor de la tradition du genre”, **La musique de chambre au milieu du 20<sup>e</sup> siècle**. Henri Gonnard y Christiane Heine (editores). Tours: Presses Universitaires François Rabelais, pp. 181-215.

<sup>15</sup> Sobre Gerhard: Alonso Tomás, Diego (2013). “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönbergiano (1926-1932)”, **Musicología global, musicología local**. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 105-114; (2015) *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schönberg: neoclasicismo, octatonicismo y organización proto-serial (1923-1928)*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de La Rioja (España); y (2017) “Un hito en la modernidad musical española: el primer *Apunt para piano* de Roberto Gerhard”, *Acta Musicológica*, 89, n.º 2, pp. 171-194. Sobre Bernaola: Moro Vallina, Daniel (2019). **El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002): una trayectoria en la vanguardia musical española**. Bilbao: Universidad del País Vasco. Sobre Claudio Prieto, Rodolfo Halffter y José Luis Turina: Villar-Taboada, Carlos (2023). “Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta”, **Poéticas compartidas. Música y artes plásticas en España desde la segunda mitad del siglo XX**. Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer (editoras). Granada: Comares, pp. 273-299; (2022). “Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta”, **Musicología en transición**. Javier Marín-López, Ascensión Mazuela y Juan José Pastor (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 1149-1173; (2022) “Tripartita (1959), de Rodolfo Halffter: hacia una ‘dodecafonía luminosa’”, **V Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS). Actas virtuales**. Enlace: <https://youtu.be/Wx1X10tI5mY>. Consultado el 20 de junio de 2023; y (2023) “Un ‘espíritu español’ en México: historia y dodecafonismo en Rodolfo Halffter durante los años cincuenta”, **Músicas iberoamericanas: caminos, redes, circuitos**. Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo A. Castagna (editores). Madrid - Francfort am Mein: Iberoamericana Vervuert, en prensa.

los conjuntos de seis, cuatro o tres notas (hexacordos, tetracordos y tricordos)<sup>16</sup>. Aunque se trate del análisis de una única obra, donde habitualmente la forma original o prima, transportada al nivel básico (respectivamente:  $O_0$  ó  $P_0$  ó  $T_0$ ) es la iniciada por la primera nota de la primera aparición de la serie, al comienzo de la composición, con la finalidad de posibilitar la lectura de la notación numérica del análisis atonal y, además, debido a que, como explicaré, la serie originariamente concebida por el compositor no se muestra al inicio de la primera de las tres “hojas”, mantendré la referencia absoluta de  $do = 0$ .

Por sus consecuencias armónicas y para la articulación estructural de la composición, acometo un estudio serial amplio. Primero, presento la matriz dodecafónica (que dispone las 48 formas de la serie, con sus doce versiones transportadas de las formas original, O; retrogradada, R; invertida, I; y retrogradada de la inversión, RI). Después, exploro las propiedades de la serie, que se sintetizan –mediante la ya mencionada nomenclatura de Forte<sup>17</sup>– en: la sucesión interválica y en el vector de la serie; la identificación de los hexacordos, tetracordos y tricordos discretos (consecutivos) y sus correspondientes vectores interválicos; más la valoración de la simetría (propiedad de una forma de la serie de replicar otra versión de la serie total o parcialmente). Inmediatamente, comento los procedimientos mediante los cuales se organiza la sucesión de las series y la distribución de las notas dentro de la obra y su repercusión en la articulación discursiva.

Respecto a la teoría de los tópicos, parto de una definición de tópico como todo signo musical que es un elemento repetido, con un mismo significado dentro del repertorio estudiado, bien como modelo organizativo macroformal (en cuyo caso se denomina “tipo”) o bien como un recurso microformal (figura o “tópico” propiamente dicho), que, fruto de la suma de diversos rasgos paramétricos, puede conllevar la asociación a un estilo o una explicación descriptivista (como en el pictorialismo y en los madrigalismos). Sus implicaciones, por otra parte, no son ajenas a la retórica (los principios que rigen cómo se ordenan estos elementos entre sí para construir significados), que constituye otro referente central para la interpretación semiótica de la música. Pero los tópicos permiten integrar desde una lectura semiótica común diferentes matices a la vez<sup>18</sup>.

Finalmente, el paradigma de la logoestructura se enlaza con lo precedente por su interpretación analítica de la música –sumativa, desde diversos ángulos–, poniendo en valor los sujetos y los contextos interrelacionados en los procesos musicales<sup>19</sup>. De los tres ámbitos de negociación de significados, organizados según la naturaleza y el grado de concreción – de lo colectivo a lo particular– de los interlocutores con los que el analista traza (retomando

---

<sup>16</sup> Véase el listado completo de formas primas y vectores interválicos en el primer apéndice de Forte (1973). **The Structure...**, pp. 179-181.

<sup>17</sup> Forte (1973). **The Structure...**, pp. 179-181.

<sup>18</sup> El origen de los tópicos se halla en Ratner, Leonard (1980). **Classical Music. Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer Books, pp. 9-28; Agawu, Kofi (1991). **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music**. Princeton: Princeton University Press, pp. 3-25; y (2009). **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. Oxford - New York: Oxford University Press, pp. 41-50. Una magistral explicación sobre el conjunto, enriquecida con una categorización propia de tópicos y la suma de elementos retóricos y madrigalismos ha sido presentada por Grimalt, Joan (2020). **Mapping Musical Signification**. Cham (Suiza): Springer.

<sup>19</sup> Véase la propuesta esa propuesta, junto con una revisión historiográfica sobre la teoría de los tópicos, en Villar-Taboada, Carlos (2018). “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”, **Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España**. Victoria Eli y Elena Torres (editoras). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 264-271; y (2022) “Tópicos vanguardistas...”, pp. 1151-1153.

el concepto de huella) dialógicamente sus inferencias, en seguida dos constituyen las guías para sendos apartados, dedicados a: la construcción de la figura del compositor y la obra seleccionada con un prisma histórico, desde la crítica hasta el testimonio del compositor (semioestructura); y al examen analítico específico (morfoestructura), según los planteamientos epistemológicos antes descritos. El estudio retoma el hilo de los tópicos, asumiendo cómo han sido clasificados, según Agawu, conforme aludan a tipos históricos (del pasado), a componentes étnicos (folclóricos) o a diversos elementos estilísticos innovadores en cada época<sup>20</sup>: esos tres ingredientes (pasado, folclore, vanguardismo), cuando son aplicados a colectivos, sustentan los pilares ideológicos de los nacionalismos musicales; pero, si son trasladados a una dimensión individual, resumen el posicionamiento artístico del compositor, musicalmente marcado en términos de identidad cultural y musical.

### **Diálogos trazados con la historia: el compositor y su obra**

Sin pretender un recorrido exhaustivo, los escritos previos sobre historia de la música y, más específicamente, sobre Rodolfo Halffter proporcionan un conjunto de directrices que facilitan la aproximación analítica a *Tres hojas de álbum*. En los estudios de temática más extensa, sobre la música española en el siglo XX, Tomás Marco no dudaba en retratarlo entre otras “figuras mayores” de la Generación del 27, como Roberto Gerhard o su hermano Ernesto, con quien coincide en un autodidactismo guiado por Falla, mientras se diferencia por su capacidad para transformar su lenguaje hacia nuevos caminos, desde México.

Reconocía como lo más importante de su producción el piano –más por su continuidad a lo largo del tiempo que por un nivel menor de sus creaciones camerísticas y orquestales–. Consideraba *Tres hojas de álbum* “obra significativa en cuanto a que es la primera en la que el autor adopta el serialismo”, cuya indagación prosigue en piezas posteriores, en un conjunto que terminará difundiendo también en España por su labor docente en los cursos internacionales en Granada (los Manuel de Falla) y en Santiago de Compostela (Música en Compostela) desde mediados de los sesenta<sup>21</sup>. Luego, la condición de exiliado del compositor repercutió en un mayor detenimiento sobre su obra anterior a su periodo mexicano<sup>22</sup>, mientras que la desarrollada durante esa segunda época se definió “por una impecable sobriedad y cierta simplicidad que se traduce en una depuración del discurso musical, una textura cristalina y una efectiva economía de medios”<sup>23</sup>.

Carredano y Eli explican que su llegada al dodecafonismo, pionera para México, fue consecuencia de su valoración autocrítica respecto a su trayectoria anterior, ante la cual, convencido de que la insistencia sobre la politonalidad conduciría a un callejón sin salida, decidió adoptar una postura que “le sirvió para revivificar y actualizar el lenguaje y hallar una nueva manera de componer más libre”<sup>24</sup>. Emilio Casares sugiere ahí el punto de inflexión

---

<sup>20</sup> Agawu (2009). *Semiotic Adventures...*, pp. 48-49.

<sup>21</sup> Marco, Tomás (1989). *Historia de la música española: 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza, p. 135.

<sup>22</sup> Con un estudio fuertemente documentado y sustancioso analíticamente en Palacios, **La renovación musical...**; y con menciones generales en de Persia, Jorge (2012). “Del modernismo a la modernidad”, **La música en España en el siglo XX**. Alberto González Lapuente (editor). Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 57-79.

<sup>23</sup> Carredano, Consuelo y Victoria Eli (2015). **La música en Hispanoamérica en el siglo XX**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 246.

<sup>24</sup> Carredano y Eli (2015). **La música en Hispanoamérica...**, p. 247. El texto que citan procede de Iglesias (1979). **Rodolfo Halffter...**, pp. 195-197; pero es significativo que seleccionen del original, que también comenta el sesgo de lo nacional, sólo el valor de renovación que supone esa apuesta.

hacia un segundo periodo mexicano (1954-1962) progresivamente más experimental, por la aplicación efectiva de un sistema dodecafónico que, desde el principio, plantea “modificado por su intención de lograr ciertos efectos verticales en su estructura sonora”<sup>25</sup>. Ese afán por seguir un camino personal, ligado a la reflexión crítica entroncada en el autodidactismo, funde las bases neoclásicas hispanas con esa lectura crecientemente original del dodecafonismo, con lo que “elude hábilmente la norma absolutista del serialismo que rompió con la unidad musical tradicional”<sup>26</sup>.

Los estudios centrados en el compositor aportan datos relevantes sobre la obra. Dos monografías, a cargo de Xochiquetzal Ruiz y Antonio Iglesias, ahondan, ya fallecido el compositor, en realizar acopios documentales con textos del propio Halffter, críticas y estudios parciales, diverso material gráfico y listados de obras con datos sobre grabaciones, estrenos y partituras, útiles por la información que suministran, aunque no confronten las partituras ni aborden aspectos técnicos analíticos<sup>27</sup>. Pero Iglesias (1918-2011) no sólo fue uno de los principales biógrafos de Rodolfo Halffter, sino que este pianista y crítico, dedicatario de la *Tercera sonata* de 1967, fue uno de los principales difusores de su obra para piano, desde la autoridad que le otorgaba su reconocida amistad con el maestro. Estudió íntegramente, aunque desde una óptica formalista, que no dejaba de ser la más característica en su época. Resaltó la excepcionalidad como piedra angular en el catálogo –ya no sólo pianístico, sino en el general– de las *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953), por ser éstas las páginas que inauguran su nueva etapa dodecafónica. Les atribuye un carácter precursor para el dodecafonismo en México, pero también para los compositores españoles, lo que –considerando que en realidad cronológicamente fueron anteriores las tentativas de Roberto Gerhard, quien además fue discípulo directo de Schönberg– parece sugerir la importancia del contacto que no dejó de mantener con su hermano Ernesto y su sobrino Cristóbal, también compositor, así como de su labor docente en cursos de composición españoles desde los sesenta. Sin embargo, y sin abandonar su aspiración –aun acudiendo a la técnica de la serie, “de conservar vivo el ‘espíritu’ español”<sup>28</sup>, el propio músico confesaba sobre esa obra, quizás por ser su primera incursión –y, por ello, la más ortodoxa– en ese nuevo lenguaje sonoro: “Es la más Schönbergiana de mis obras y lo menos personal mío”<sup>29</sup>.

La aportación de Iglesias<sup>30</sup> es la más relevante analíticamente. Primero, porque su relato contó con el visto bueno del compositor, quien llegó a proveerle la reproducción de las tablas seriales en que se basó (véase la figura 3), lo que permite comprobar que los movimientos segundo y tercero comienzan por la serie original, pero no así el primero, donde incluso, como comentaré, se toman licencias. En segundo lugar, porque, si bien elude toda consideración técnica dodecafónica, más allá de presentar la distribución de las notas únicamente en la primera serie de cada movimiento, presta una lectura formal lúcida, que contó con el beneplácito de Halffter. Además, revela detalles relevantes para esta pieza y también para obras posteriores igualmente dodecafónicas, como el significado de las comas: son empleadas en la partitura para señalar los puntos de articulación formal en la sucesión de las diversas secciones, lo que contribuye mucho a esclarecer la segmentación. Iglesias resume

<sup>25</sup> Casares, “Halffter...”, p. 189.

<sup>26</sup> Ladrón de Guevara, Raúl (1988). “La obra de Rodolfo Halffter”, *Palabra y hombre*, 67, p. 41.

<sup>27</sup> Ruiz Ortiz, Xochiquetzal (1990). **Rodolfo Halffter**. México, D.F.: CENIDIM; e Iglesias, Antonio (1992). **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)**. Madrid: Fundación Banco Exterior.

<sup>28</sup> Iglesias (1979). **Rodolfo Halffter (su obra para piano) ...**, p. 195.

<sup>29</sup> Iglesias (1979). **Rodolfo Halffter...**, p. 196.

<sup>30</sup> Iglesias (1979). **Rodolfo Halffter...**, pp. 191-213.

su juicio sobre *Tres hojas de álbum* resaltando cómo trasluce un cariz nacionalista fundamentado en lo tonal:

se trata de un dodecafonismo muy particular, en todo caso muy personal, que puede muy bien entenderse –si es posible hacer abstracción del análisis más riguroso que del procedimiento serial quiera realizarse– con oídos tonales, dicho así para que nos entendamos con mayor claridad en lo que pretendo afirmar. Es un dodecafonismo que admite cierta dosis nacionalista y que, para mí, al menos, supone una explicación meridiana de aquello que (...) me resulta inseparable consustancial, interesante y hermoso, si me refiero al piano serial halffteriano<sup>31</sup>.

Lo precedente puede emparentarse con lo que el mismo autor recogió como testimonio directo del compositor, refiriéndose a sus obras de 1953 y 1954, que estimas cohesionadas con el politonalismo de piezas anteriores por la nitidez de los recursos empleados y la perseverancia de la melodía y el ritmo:

Mi música dodecafónica y música politonal son, en lo referente a su contenido estético, muy semejantes. Aunque de resultado sonoro aparentemente contradictorio, ambas fueron escritas, fácil es percibirlo, por la mano del mismo compositor. Por esta razón, mi evolución, yo así lo considero, presenta una evidente cohesión interna. Y eso, porque jamás me aparté, en lo esencial, del credo estético neoclasicista (...). Practicada con libertad y sin estrechez escolástica, la dodecafonía me permitió hallar una nueva manera de componer, lo cual, obstante, conservó vivos los rasgos más acusados de mis obras tonales y politonales: una línea melódica claramente dibujada, un ritmo incisivo, una textura transparente y una extremada condensación de la materia<sup>32</sup>.

*Diferencias*, op. 33 (1970), para orquesta, recalca, casi veinte años después, la permanencia de ese deseo por fusionar la herencia nacionalista española de Falla con el atonalismo serial de Schönberg, que Marco considera una utopía lograda mediante dos caminos distintos: la separación y la integración. El de la separación le lleva a desarrollar su material melódico y armónico de tipo serial, por un lado, y una rítmica entroncada con la tradición española, por otro lado. El camino de la integración le lleva a interaccionar ambos campos, y así la rítmica acaba por convertirse en una función de los procesos armónicos (típicamente schönbergiano), mientras que la atonalidad y el serialismo acaban por mostrar sus aspectos diatónicos soterrados (típicamente españolista). Esto no es ni una amalgama ni una incongruencia, es una síntesis y es una superación<sup>33</sup>.

El otro gran estudio que se debe mencionar es el capítulo que Agustín Charles dedica al dodecafonismo de Halffter<sup>34</sup>, introducido inmediatamente a continuación del precursor en España, Roberto Gerhard, quien ya desde finales de los años veinte había experimentado con diversos planteamientos. Charles se hace eco de lo avanzado por Antonio Iglesias reproduciendo las dos tablas germinales (figura 3) y los ejemplos con la distribución de notas en las series iniciales de cada movimiento (sin añadir más) y resaltando la libertad en cuanto

---

<sup>31</sup> Iglesias, Antonio (1990). “El piano de Rodolfo Halffter”, **Rodolfo Halffter**. Xochiquetzal Ruiz Ortiz. México: CENIDIM, pp. 175-185.

<sup>32</sup> Iglesias, Antonio (1992). **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas...**, pp. 135-136.

<sup>33</sup> Tomás Marco citado por Iglesias (1992). **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas...**, pp. 241-242.

<sup>34</sup> Charles (2005). **Dodecafonismo y serialismo...**, pp. 118-129.

al tratamiento dodecafónico, innegable en el comienzo del tríptico, que no presenta la serie original y altera el orden de sucesión de notas<sup>35</sup>.

Aunque en su análisis tampoco se detiene a examinar las propiedades de la serie, más allá de exponer su sucesión interválica –mientras que, sin ir más lejos, sobre las *Tres piezas para orquesta op. 23* comenta el diseño simétrico–, sí propone una comparación significativa: a su juicio, existen “claras reminiscencias” respecto a la *Suite op. 25* (1923-1925) de Schönberg, patentes en la definición de algunos elementos melódico-rítmicos. Concretamente, sin detenerse con mayor demostración, conecta los dos primeros movimientos de Halffter con la “Obertura” y con el “scherzo” de la misma *Suite*<sup>36</sup>. Más allá de las imprecisiones –dado que en la *Suite* de Schönberg, en seis movimientos cuyas denominaciones apelan a tipos barrocos, el primero se titula “Preludio” (y no “Obertura”) y el quinto no es scherzo (que sí es el título del segundo movimiento de *Tres hojas de álbum*), sino minuetto (con trío)–, pueden colegirse varias ideas interesantes. La primera es que Charles aprecie que Halffter escoge como modelo para su primera composición dodecafónica la *Suite op. 25* que, en el catálogo de Schönberg, constituye la primera muestra de una utilización plena y sistemática de la serie dodecafónica en la construcción de todos los movimientos de una obra (su uso hasta entonces había sido solo parcial). La segunda se desprende directamente a una consecuencia de lo anterior, dado que Schönberg trasluce que su pensamiento musical sigue una base tonal, arraigada en la oposición entre estabilidad y tensión, cuando a lo largo de los seis movimientos de su *Suite* sólo emplea las formas P<sub>4</sub>-I<sub>4</sub> y P<sub>10</sub>-I<sub>10</sub>, con sus retrogradaciones: al seleccionar sólo ocho de las cuarenta y ocho versiones posibles de la serie, Schönberg busca reforzar el sentido unitario de la obra; pero también exterioriza, en esa oposición entre series a distancia de tritono, una perspectiva armónica con obvias analogías respecto a la relación tonal entre tónica y dominante y, además, reparte esas versiones seriales siguiendo una distribución que abunda en simetrías de diversa índole, similares a las que abundan en los planteamientos formales propios de la tonalidad, nítidamente evocados en las tipologías barrocas que encabezan los movimientos<sup>37</sup>.

Entre las investigaciones más recientes sobre la música dodecafónica de Rodolfo Halffter han cobrado importancia nuevas aproximaciones analíticas que han dilatado el conocimiento sobre la heterodoxia de su técnica. Harper demuestra la deuda contraída por Halffter respecto a Falla incluso en su fase dodecafónica y halla síntomas de ello en *Tres hojas de álbum*, compartidos en otras piezas: los movimientos extremos comienzan con la misma nota (a veces con la misma variante serial), sugiriendo un centro armónico en torno a esa altura; la serie básica se diseña yuxtaponiendo alturas que integran acordes pseudotonales (que pueden ser tríadas); el uso de gestos ornamentales, métricas inusuales y repeticiones de frases o secciones; la duplicación de notas a la octava, soslayando la regla del método de Schönberg; y el debut de la serie con una variante distinta de la original (en este caso: su inversión)<sup>38</sup>. Ogas, enfocándose en la producción pianística, subraya la hibridación entre los recursos de la tonalidad modernista y el dodecafonismo y aporta como ejemplo el inicio de *Tres hojas de álbum*, pues su serie parte de una tercera mayor, la escritura vertical u

<sup>35</sup> Charles (2005). **Dodecafonismo y serialismo**..., pp. 119-120.

<sup>36</sup> Charles (2005). **Dodecafonismo y serialismo**..., p. 120.

<sup>37</sup> Para un examen detallado, véase Boss (2014). **Schönberg's Twelve-Note**..., pp. 35-121.

<sup>38</sup> Harper, Nancy Lee (1996). “Rodolfo Halffter and the ‘Superposiciones’ of Manuel de Falla: Twelve-Tone Applications of ‘Apparent polytonality’”. *Ex Tempore*, 7, N° 1.

Enlace: <http://www.ex-tempore.org/ExTempore96/harper96.htm>. Consultado el 20 de mayo de 2023.

horizontal favorece estructuras acordales triádicas y la primera variante serial es una transposición a una quinta ascendente<sup>39</sup>. Heine ha elaborado dos extensos análisis formales: sobre los tres cuartetos de cuerdas (de 1958, 1962 y 1973) y sobre la orquestal *Diferencias* (1970). En estos artículos vincula las sucesiones interválicas de las series a los planes estructurales macroformales, donde pone de relieve el peso de la tradición hispánica. En el excelente segundo ensayo, concienzudamente muestra el plan premeditado de Halffter de calcular una serie con propiedades probatorias de su conocimiento maduro del método dodecafónico –como la combinatoriedad por terceras y múltiples simetrías–, desplegadas conforme a un tratamiento motivico y serial donde lo rítmico desempeña un papel crucial, en un discurso dominado por armonías tricordales<sup>40</sup>. Por último, en una visión de conjunto sobre el lenguaje desarrollado en los años cincuenta, todavía inédita<sup>41</sup>, Villar-Taboada incluye algunas observaciones sobre las tablas seriales originales de Halffter para *Tres hojas de álbum*<sup>42</sup>, según las cuales se evidencian simetrías e invariancias que estabilizan la escritura serial y, centrándose en inicio del tercer movimiento, resalta la alternancia entre métricas binaria y ternaria, de reminiscencias hispanas. Aunque acompaña un breve estudio de las propiedades de la serie que descubre la convivencia de rasgos tonales y atonales, no ahonda en la organización estructural.

Pese a todo lo expuesto hasta ahora, en *Tres hojas de álbum* queda pendiente el estudio de la matriz dodecafónica, las propiedades de la serie y los mecanismos mediante los que Halffter coordina la sucesión de series y la distribución de alturas con el ordenamiento de la articulación discursiva, cuestiones que seguidamente procedo a desarrollar.

### **Diálogos trazados con otras músicas: perspectivas analíticas**

*Tres hojas de álbum* fue estrenada tardíamente, en el Auditorio de la Facultad de Medicina de la Ciudad Universitaria de México, el 18 de julio de 1962, por Francisco de Gyves<sup>43</sup>. No contó con edición comercial de la partitura hasta 1964, cuando la publicó Unión Musical Española, sintomáticamente, en lo que debe entenderse como otra prueba del cuidado del compositor por buscar su proyección –que ya estaba asegurada en México– en España, pese a que continuaba exiliado.

La distribución en tres movimientos venía siendo habitual ya desde los años cuarenta, por las *Tres piezas breves* para arpa, adaptadas del pianístico *Homenaje a Antonio Machado* y estrenadas por Nicanor Zavaleta en México en octubre de 1951<sup>44</sup>, la *Primera sonata, op.*

---

<sup>39</sup> Ogas, Julio (2010). “Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter”. *Revista de Musicología*, 33, Nº 1-2, p. 335.

<sup>40</sup> Heine, Christiane (2017). “Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter: trois points de vue autor de la tradition du genre”, **La musique de chambre au milieu du 20<sup>e</sup> siècle**. Henri Gonnard y Christiane Heine (editores). Tours: Presses Universitaires François Rabelais, pp. 181-215; (2022). “Modernité (germanique) et tradition (hispanique) dans *Diferencias pour orchestre op. 33* (1970) de Rodolfo Halffter”. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5, pp. 164-187.

<sup>41</sup> Villar-Taboada, Carlos (2023). “Un ‘espíritu español’ en México: historia y dodecafonismo en Rodolfo Halffter durante los años cincuenta”, **Músicas iberoamericanas: caminos, redes, circuitos**. Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo A. Castagna (editores). Madrid – Francfort am Mein: Iberoamericana Vervuert, en prensa.

<sup>42</sup> Tomado de Iglesias (1979). **Rodolfo Halffter...**, pp. 191-193. Sirve como base para las figuras 3 y 4, que reproducen respectivamente los diseños del compositor y la matriz estandarizada conforme a los criterios analíticos actuales, con *do* = 0.

<sup>43</sup> Ruiz Ortiz (1990). **Rodolfo Halffter...**, p. 317; Casares (2000). “Halffter...”, p. 189.

<sup>44</sup> Ruiz Ortiz (1990), **Rodolfo Halffter...**, p. 310.

16, para piano (1947), los *Tres epitafios*, op. 17, para coro mixto (1947-1953), o la transcripción orquestal de *Tres sonatas de Fray Antonio Soler* (1951), también estrenada en México en 1951: sugiere, como quedaría luego confirmado con las *Tres piezas para orquesta de cuerdas*, op. 23 (1954) o la orquestal *Tripartita*, op. 25 (1959), un aprecio palpable por los modelos del pasado; y, más que por los títulos, por las decisiones formales que acarrearán, con un interés progresivamente más marcado por acercarse a modelos constructivos, sobre todo, dieciochescos.

Sus antecedentes pianísticos más inmediatos manifestaban su cercanía por músicos mexicanos a través de las dedicatorias, que señalaban a los encargados de los estrenos en casos como Miguel García Mora (la *Sonata op. 16*) o Alicia Urreta (las *Once bagatelas*, op. 19, de 1949), o a colegas distinguidos, como sus homenajes al también compositor Carlos Chávez (*Invención a dos voces. Sobre el anagrama musical del apellido Chávez*, en 1949, y la *Segunda sonata*, op. 20, en 1951). Se destaca el carácter miniatúresco de sus otras incursiones pianísticas del mismo 1953: *Al sol puesto*, *Copla* y *Tonada*, de apenas un par de minutos de duración cada una, que años más tarde quedarían integradas, junto a otras composiciones menores, en la colección *Apuntes para piano (1936-1982)*.

Una última inferencia paratextual se deriva de los títulos. Si la remisión al pasado ya se observa desde el guiño a una pieza con un carácter historicista tan marcado como la *Suite op. 25* de Schönberg, el horizonte temporal de aquella, volcado al Barroco, parece extenderse ahora hacia el Clasicismo y el Romanticismo. Ello se desencadena por la denominación general de “hojas de álbum”, alusiva a una tipología propia de la tradición alemana, que se remonta a Schumann y alcanza hasta Max Reger, con Liszt como figura central. Pertenecen a este tipo, propio del piano de salón romántico, piezas de corta duración, técnicamente poco demandantes con el intérprete y con cierto cariz de homenaje, en tanto dádiva amistosa o como recuerdo: si la naturaleza de miniaturas está presente en la brevedad de estas páginas de Halffter, su sesgo reverencial no debe descartarse por completo puesto que, como consta en declaraciones que he citado del propio compositor y de sus analistas, y pese a que carecen de dedicatoria, miran abiertamente a Schönberg y su estela.

El punto de partida de las tres piezas son modelos clásicos, ya identificados a grandes trazos por Iglesias<sup>45</sup>: el primer movimiento, Adagio, se somete a un plan ternario sin desarrollo, con coda; el central no es sino un Scherzo con Trío, con cada parte organizada en tres secciones; mientras que el *finale*, *Allegro marziale*, que alterna en un *tempo* brillante la marcha de pauta binaria con compases ternarios de raíz dancística, retoma el gusto por las variantes –y no tanto por un auténtico desarrollo– anticipado en el primero.

Para explayar el análisis se procede, por consiguiente, conforme a lo anunciado en el marco teórico y metodológico, comenzando por el estudio de las propiedades de la serie y sus virtuales aplicaciones para el desarrollo de la partitura y la configuración de los componentes que garantizan conceptualmente su ensamblaje. En consecuencia, la fase primigenia consiste en avistar la disposición de la serie original (figura 1), concentrando el foco en la interválica.

---

<sup>45</sup> Iglesias (1979). *Rodolfo Halffter...*, pp. 191-213.

**Figura 1:** Interválica de la serie original (elaboración propia)

Serie original	re-sib-si-do#-re#-sol-sol#-do-mi-fa-la-fa#
notación numérica	2-T-E-1-3-7-8-0-4-5-9-6
Sucesión interválica	4-1-2-2-4-1-4-4-1-4-3
Vector interválico	[321500]

Al observar la sucesión de intervalos se constata que, contrariamente a un arreglo que era habitual en el repertorio dodecafónico vienés, la serie no está diseñada simétricamente. No obstante, lo más significativo no se halla en la sucesión, sino en el contenido de la serie, expresado mediante el recuento del vector interválico. Casi la mitad de los intervalos son de clase 4 (equivalentes a las terceras mayores en el contexto armónico tonal), con cinco incidencias, mientras que no hay de clase 5 (equivalentes a cuartas justas y quintas justas). Por otro lado, la segunda clase interválica más abundante es 1 (el semitono), con tres repeticiones, mientras que no existe ningún salto de clase 6 (tritonos). De entrada, entonces, se constata un cierto equilibrio entre sonoridades tonales y atonales, con ingredientes relevantes para ambos ámbitos presentes y ausentes, lo que invita a proseguir (figura 2) la indagación evaluando los conjuntos discretos (consecutivos) dentro de la serie.

**Figura 2:** Identificación de los conjuntos discretos de la serie original (elaboración propia)

Conjunto	Notas	Forma prima	Vector interválico	Identificación
Hexacordos (Hex)	Hex1	2TE137	[212100]	$I_3(6-15)$
	Hex2	804596		$T_4(6-15)$
Tetracordos (Tet)	Tet1	2TE1	[011220]	$T_{10}(4-3)$ $= I_2(4-3)$
	Tet2	3780	[101220]	$T_7(4-20)$ $= I_8(4-20)$
	Tet3	4596	[211110]	$T_4(4-4)$
Tricordos (Tri)	Tri1	2TE	[101100]	$T_{10}(3-3)$
	Tri2	137	[010101]	$T_1(3-8)$
	Tri3	804	(048)	$T_0(3-12)$ $= I_0(3-12)$ $= T_4(3-12)$ $= I_4(3-12)$ $= T_8(3-12)$ $= I_8(3-12)$
	Tri4	596	(014)	$T_5(3-3)$

La serie se basa en un hexacordo autocomplementario por inversión (6-15), cuyo equilibrio interválico respecto a las clases menores se quiebra con la ausencia de las clases mayores, en plena coherencia con lo detectado en el conjunto de la serie. Esa autocomplementariedad posibilita la combinatoriedad, la propiedad de que dos hexacordos de series distintas puedan combinarse para completar el total cromático, por inversión seguida de transposición, una relación que, en su combinación  $P_0 / I_{+5}$ , fue muy usada por Schönberg<sup>46</sup>. En concreto, para esta serie, la forma por inversión (I) ha de contar con un índice +3 respecto al índice de la forma por transposición (P) para que sus hexacordos

<sup>46</sup> Whittall (2008). *The Cambridge Introduction to Serialism...*, p. 272.



No extraña, por consiguiente, que sí emanen más principios articuladores viables desde los tricordos. El primero y el cuarto están relacionados por transposición, a distancia de cinco (o siete) semitonos, como  $T_{10}$  y  $T_5$  de 3-3 (la cuarta justa o quinta justa – interválicamente equivalentes–). Además, se trata del conjunto (014), reconocido como el tricordo favorito de Schönberg<sup>47</sup> y que, refrendando el mantenimiento de ese lazo con el maestro vienés, fue reutilizado por Halffter en otras composiciones más tardías, como las orquestales *Tripartita*, op. 25 (1959), cuya serie íntegramente se deriva de este tricordo, y *Diferencias*<sup>48</sup>.

Al mismo tiempo, los otros dos tricordos presentan sesgos tonales: el segundo,  $T_1(3-8)$ , integra tres de las cuatro notas de un acorde de séptima de dominante (faltaría la quinta sobre la fundamental). Mientras, el tercero,  $T_0(3-12)$ , que es la forma prima de (048), interválicamente saturado de terceras mayores (carece de otros intervalos), no es sino la tríada aumentada en su posición fundamental. Y esta, aunque no se repita dentro de la serie, tiene relevancia, una vez trasladada a la matriz dodecafónica, debido a su mencionada simetría: como sólo hay cuatro versiones posibles de ese tricordo, cada una de ellas se repite seis veces en la matriz. Y esto sí interesa al compositor, según puede desprenderse de su ideación de las tablas seriales, mostradas en la figura 3, donde marca, mediante un palmario subrayado en el original<sup>49</sup>, cómo hasta en tres ocasiones por tabla reitera la presentación ya no de un mismo tipo de tricordo, sino de una misma versión: *do-mi-sol#*, con seis repeticiones en total. Esta invariancia (una repetición de un mismo segmento o subconjunto de notas, aunque sean desordenadas, en formas distintas de una misma serie<sup>50</sup>), aquí en el tercer tricordo de las filas *a*, *e*, *i* de las series O e I, llama la atención sobre un evento que se verá recurrentemente en el transcurso de estas páginas.

**Figura 4:** Matriz dodecafónica (elaboración propia)

	$I_2$	$I_{10}$	$I_{11}$	$I_1$	$I_3$	$I_7$	$I_8$	$I_0$	$I_4$	$I_5$	$I_9$	$I_6$	
$P_2$	re	sib	si	do#	re#	sol	<u>sol#</u>	<u>do</u>	<u>mi</u>	fa	la	fa#	$R_2$
$P_6$	fa#	<u>re</u>	re#	fa	sol	si	<u>do</u>	<u>mi</u>	<u>sol#</u>	la	do#	sib	$R_6$
$P_5$	fa	do#	re	mi	fa#	sib	si	re#	sol	sol#	do	la	$R_5$
$P_3$	re#	si	do	re	mi	sol#	la	do#	fa	fa#	sib	sol	$R_3$
$P_1$	do#	la	sib	do	re	fa#	sol	si	re#	mi	sol#	fa	$R_1$
$P_9$	la	fa	fa#	sol#	sib	re	re#	sol	si	do	mi	do#	$R_9$
$P_8$	<u>sol#</u>	<u>mi</u>	fa	sol	la	do#	re	fa#	sib	si	re#	<u>do</u>	$R_8$
$P_4$	<u>mi</u>	<u>do</u>	do#	re#	fa	la	sib	re	fa#	sol	si	<u>sol#</u>	$R_4$
$P_0$	<u>do</u>	<u>sol#</u>	la	si	do#	fa	fa#	sib	re	re#	sol	<u>mi</u>	$R_0$
$P_{11}$	si	sol	sol#	sib	do	mi	fa	la	do#	re	fa#	re#	$R_{11}$
$P_7$	sol	re#	mi	fa#	sol#	do	do#	fa	la	sib	re	si	$R_7$
$P_{10}$	sib	fa#	sol	la	si	re#	<u>mi</u>	<u>sol#</u>	<u>do</u>	do#	fa	re	$R_{10}$
	$IR_2$	$IR_{10}$	$IR_{11}$	$IR_1$	$IR_3$	$IR_7$	$IR_8$	$IR_0$	$IR_4$	$IR_5$	$IR_9$	$IR_6$	

<sup>47</sup> Boss (2014). *Schönberg's Twelve-Note...*, p. 167.

<sup>48</sup> Villar-Taboada (2023). "Un 'espíritu español' en México...".

<sup>49</sup> Iglesias (1979), *Rodolfo Halffter...*, pp. 191-193.

<sup>50</sup> Whittall (2008). *The Cambridge Introduction to Serialism...*, p. 274.

Continuando con lo anterior, la repetición del (014) como primer y último tricordo de la serie original y la validación de que las repeticiones desordenadas –como la invariancia del (026)– son estructuralmente relevantes, permiten admitir que un encadenamiento tricordal basado en ese tricordo común sería posible, debido a la autocomplementariedad por inversión del hexacordo básico: entre transposiciones de formas primas o retrogradaciones de inversiones, a distancia de +7 ó -5 semitonos, en módulo 12<sup>51</sup> (por ejemplo: P<sub>2</sub>, P<sub>9</sub>, P<sub>4</sub>, P<sub>11</sub>...; o IR<sub>3</sub>, IR<sub>10</sub>, IR<sub>5</sub>, IR<sub>0</sub>); y entre retrogradaciones o inversiones, a distancia de +5 ó -7 semitonos (por ejemplo: R<sub>2</sub>, R<sub>7</sub>, R<sub>0</sub>, R<sub>5</sub>...; o I<sub>1</sub>, I<sub>6</sub>, I<sub>11</sub>, I<sub>4</sub>...).

Esta descripción previa de las propiedades de la serie en teoría –con su consecuente potencial para la articulación discursiva– faculta para ponderar seguidamente en qué medida las aprovecha el compositor en la traducción práctica que de ellas escoge para el proceso de formalización de la partitura.

Si lo precedente no bastase para demostrar la racionalidad que impregna toda la concepción de la obra, reparar en la articulación macroformal todavía es más enjundioso. Descrita en sus líneas generales por Antonio Iglesias<sup>52</sup>, cuyo acierto le fue reconocido por el propio compositor, la organización de los tres movimientos aparenta sencillez. Pero un examen más pormenorizado encierra sorpresas que refuerzan la tesis según la cual los cálculos elaborados por Halffter en la escritura de estas hojas de álbum fueron profundamente reflexivos. Amplió el análisis de Iglesias, detallando los números de compases, pormenorizando los niveles de articulación formal menores y debatiendo las implicaciones de la serie en la segmentación. Predomina una complejidad aparente en superficie, que es neutralizada, en realidad, por una regularidad remite inequívocamente a prácticas pretéritas.

---

<sup>51</sup> En módulo 12: con equivalencia de octava, de modo que, si el cómputo de semitonos supera 12, se resta 12; exactamente igual que en la lectura de las horas 13 a 24 en los relojes. Forte (1973). *The Structure of...*, p. 6.

<sup>52</sup> Iglesias (1979). *Rodolfo Halffter...*, pp. 191-213. Sin embargo, no detalla la información: como la partitura original no numera los compases, Iglesias orienta a su lector refiriéndose a los compases página a página, computa como compás entero algunas anacrusas; y, sobre todo: no argumenta la incidencia de la técnica serial en la segmentación, limitándose a clarificar sólo el primer enunciado dodecafónico en cada movimiento.

**Figura 5:** Esquema de las secciones A y B en I.- Adagio, de *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953), de Rodolfo Halffter (elaboración propia)

Primer movimiento. Adagio ♩=66		
Sección	Subsección	Observaciones
<b>A</b>  <i>ben legato il canto</i>  inestabilidad serial  cc. 1-16.4 96 ♩	<b>A<sub>1</sub></b> (cc. 1-7.4) 36 ♩	I <sub>2</sub> desordenada (cc. 1-2.7; 8 ♩); <i>piano &lt; cresc.</i> I <sub>9</sub> desordenada (cc. 2.8-3.6; 8 ♩); <i>mezzo forte &lt; cresc.</i> P <sub>4</sub> desordenada (cc. 3.7-5.2; 8 ♩); <i>forte</i> R <sub>4</sub> desordenada (cc. 5.2-7.4; 12 ♩); <i>piano &lt; mezzo forte &gt; piano</i>
	<b>A<sub>2</sub> [puente]</b> (cc. 7.5-10.6) 24 ♩	I <sub>6</sub> desordenada (cc. 7.5-10.7) <i>mezzo forte &lt; forte</i> primera fragmentación hexacordal (c. 7.8-8)
	<b>A<sub>1</sub>'</b> (cc. 10.7-16.4) 36 ♩	I <sub>2</sub> desordenada (cc. 10.4-11.7; 8 ♩); <i>piano &lt; cresc.</i> I <sub>9</sub> desordenada (cc. 11.8-12.6; 8 ♩); <i>mezzo forte &lt; cresc.</i> P <sub>4</sub> desordenada (cc. 12.7-14.2; 8 ♩); <i>forte</i> R <sub>4</sub> desordenada (cc. 14.2-26.4; 12 ♩); <i>piano &lt; mezzo forte &gt; piano</i>
<b>B</b>  <i>Poco animato - Tempo I</i>  cc. 16.5-34.2 59'5 ♩	<b>B<sub>1</sub></b> (cc. 16.5-21.7) <i>Poco animato - Tempo I</i> 43 ♩	P <sub>11</sub> (cc. 16.5-18), 1+8+6 ♩; <i>piano</i> P <sub>4</sub> (c. 19) 8 ♩ I <sub>5</sub> (cc. 20-21.2) R <sub>6</sub> (c. 21)
	<b>B<sub>2</sub></b> (cc. 21.8-26.2) <i>Poco animato - Tempo I</i> 17'5 ♩	Clímax de fragmentación hexacordal H <sub>1</sub> (P <sub>11</sub> ) + H <sub>1</sub> (I <sub>2</sub> ): enunciado (c. 22), 4 ♩; y condensado (c. 23), 3'5 ♩ I <sub>7</sub> (cc. 24-26.2), con pedal sobre las dos primeras notas ( <i>sol-si</i> )
	<b>B<sub>3</sub></b> (cc. 26.2-31.1) <i>A tempo, ben legato il canto</i> 29 ♩	P <sub>2</sub> desordenada (cc. 26.2-27.7; 8 ♩); <i>piano &lt; cresc.</i> ¿Falsa recapitulación? P <sub>7</sub> (cc. 27.8-28.6; 7 ♩); <i>cresc.</i> R <sub>8</sub> +P <sub>7</sub> (cc. 28.7-30.1; 8 ♩); P <sub>8</sub> (cc. 30-31.1); <i>forte</i>
	<b>B<sub>4</sub></b> (cc. 31.1-34.2) 13 ♩	IR <sub>7</sub> , IR <sub>0</sub> (cc. 31-32; 4+2 ♩); <i>piano</i> H <sub>1</sub> (IR <sub>5</sub> )+H <sub>1</sub> (R <sub>2</sub> ) (cc. 33-34.2; 7 ♩); <i>fortissimo</i>

El primer movimiento traza un esquema general ternario simple, ABA', contrastante con las irregularidades internas, y se explica esencialmente en la organización de las dos primeras secciones (figura 5). La sección A, *ben legato il canto*, se caracteriza por la inestabilidad serial, aunque su organización interna replica, a menor escala, la misma articulación ternaria simple (A<sub>1</sub>A<sub>2</sub>A<sub>1</sub>'). No comienza por la serie declarada como original por el compositor (P<sub>2</sub>), sino por su inversión (I<sub>2</sub>); pero es que, además, la presenta desordenada, interpolando de la séptima a la décima notas antes que la cuarta (disposición común en toda la sección): ese adelanto incluye la ya mencionada tríada aumentada, en su forma prima, T<sub>0</sub>(3-12). Se generan expectativas tensionales mediante un *crescendo* progresivo. La segunda serie, I<sub>9</sub>, repite las licencias de la disposición inicial, pero transportada ascendentemente siete semitonos: a una distancia de quinta justa, que, en contextos tonales, asumiría el valor tensional de la dominante. No obstante, no sigue la conexión tricordal descrita en el estudio de las propiedades de la serie: esto es relevante, por cuanto enfatiza la importancia estructural de las relaciones de quinta, tonales (como entre los tricordos extremos dentro de la serie; o, aquí, en las transposiciones entre series sucesivas), pero no exprime las posibilidades de su propio diseño dodecafónico (que sugeriría el enlace tricordal).

En cualquier caso, tras los comienzos sucesivos en *re* y *la*, la tercera serie arranca en *mi*, pero esa progresión no se continúa (con I<sub>4</sub>), sino que se frustra (incrementando la tensión), mediante P<sub>4</sub> (que también comienza en la nota "esperada", *mi*). La nueva interválica (es una forma P y no una forma I) sigue el orden "correcto" (sin las licencias introducidas con I<sub>2</sub>) y queda luego confirmada, al continuarse equilibradamente con R<sub>4</sub>, que concluye este primer tramo. Pero esa sucesión de tipo pregunta-respuesta, con un enunciado seguido por su retrogradación, ahonda en lo inestable de esta sección mediante una P<sub>4</sub> donde se altera el orden o incluso se omiten notas (c. 4), lo que obliga a que se subsane esa carencia (c. 5); y, a través de reiteraciones de notas, R<sub>4</sub> se reviste de un sentido conclusivo análogo al que se

verifica en las codas y *codettas* de la práctica común, repitiendo fórmulas para marcar un final (aquí, el de la sección). Además, en enlace entre ambas series se produce prolongando las dos últimas notas de P<sub>4</sub> (primeras de R<sub>4</sub>), con una continuidad elemental (ni siquiera aquí el autor optó por usar la tricordal, habilitada por el diseño de la serie).

**Figura 6:** Preparación y enunciado inicial (cc. 6.2-9) de la subsección A<sub>2</sub>, en I.- Adagio, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964

Algo mucho más llamativo es el hecho de que, pese a todos los cambios métricos existentes (seis en siete compases), los cuatro segmentos dodecafónicos compartan una pauta característica en cuanto a su extensión en pulsos (con una unidad fijada en 4): 8 pulsos las tres primeras series y 12 (porque, como se indicó, hay una repetición de notas) en la cuarta, arrojando 36 como el número total en la sección. La importancia de esa articulación de los pulsos queda ratificada en la subsección A<sub>2</sub>, puesto que se extiende durante 24 corcheas, nuevamente múltiplo de ese patrón de ocho unidades, tan asociado a la regularidad del entramado fraseológico clásico. Funciona en calidad de puente integrando en sí misma componentes de A<sub>1</sub> y de A<sub>1</sub>', en torno a I<sub>6</sub>. De A<sub>1</sub> toma las notas novena y décima (*re#* y *do#*) de R<sub>4</sub>, resaltadas mediante su repetición octavada, en fusas, que se replican en las dos primeras fusas del puente, ya sin octavar, e inmediatamente seguidas por el arranque de I<sub>6</sub> (figura 6: cc. 6.2-7). Al igual que el final de la subsección A<sub>1</sub> se marcaba mediante la repetición de notas, el mismo recurso se emplea para señalar la conclusión de A<sub>2</sub>, con la diferencia de que la última nota de la serie, *re*, se suspende hasta que suena (c. 10.7) convertida en la primera nota del nuevo segmento A<sub>1</sub>', que rítmicamente recupera las cuatro fusas ya escuchadas al final del compás 6 y en el inicio del puente, trabando la continuidad de todo el pasaje.

El puente dispone los dos hexacordos de su serie con una separación acusada, anticipatoria de un tipo de tratamiento que se verificará más adelante, en el clímax de la sección central B. El tercer segmento de A consiste en una restitución, con leves variantes rítmicas (y respetando las extensiones en pulsos y la dinámica), de la sucesión serial de la primera subsección A<sub>1</sub>, lo que permite comprenderla como una reexposición de esta. Los 96 pulsos de A preparan la técnica de B. Comienza (c. 16.5) con una figura rítmica de cuatro fusas que ya pertenece al *poco animato*, aunque repiten las dos notas finales de R<sub>2</sub>, última serie en A<sub>1</sub>'. El intervalo de sucesión +7, empleado antes (I<sub>2</sub>, I<sub>9</sub>, P<sub>4</sub>...), se mantiene al presentarse P<sub>11</sub>, pero esta serie anuncia un cambio mostrándose dos veces consecutivas y, sobre todo, ordenada: en 8 corchas (c. 17) y condensada en 6 (c. 18). Se regresa a P<sub>4</sub> (c. 19)

para tomar otro impulso (*pesante*), novedoso por las dos series que usa, rompiendo con los patrones de sucesión serial seguidos hasta aquí:  $I_5$  y  $R_6$ , que llegan a encabalgarse (c. 21).

**Figura 7:** Subsección  $B_2$  (cc. 21.8-23), en I.- Adagio, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964

agregado (total cromático) por combinatoriedad hexacordal:  
 $H_1(P_x) + H_1(I_{x+3})$

El clímax detona en  $B_2$  (figura 7) por la fragmentación hexacordal y por la irregularidad métrica. El total cromático se logra, por duplicado, en dos compases (cc. 22-23) que exhiben el dominio por parte de Halffter de la combinatoriedad por inversión, según describí al comentar las propiedades de la serie, con los hexacordos correlativos de una forma prima y una forma invertida con índice de transposición +3: en este caso, los primeros hexacordos de  $P_{11}$  (serie que se había escuchado ya a principio de la sección B y continuaba la progresión a +7 semitonos procedente de A) y de  $I_2$ <sup>53</sup> (la inaugural del *Adagio*). La irregularidad métrica, tras el pulso constante de corchea, pese a todos los cambios de compás anteriores en la pieza, se concreta por el uso en un único compás de un  $3^{1/2}/8$  (transcrito en el ejemplo de la figura 7 como  $3/8+1/16$  por condicionantes del editor musical empleado). Nótese la importancia que da Halffter a fraccionar el numerador para, premeditadamente, no romper la referencia constante al pulso de corchea, pues esa indicación podría haberse sustituido, más convencionalmente, por un  $7/16$ : pero Halffter no quería acudir a la semicorchea ni romper así el pulso. Elocuentemente,  $B_2$  termina a la cuarta (ascendiendo cinco semitonos; viene de  $I_2$ ), con un  $I_7$  que subraya el clímax anterior manteniendo sus dos notas iniciales (*sol-si*), durante tres compases, como pedales.

<sup>53</sup> Recuérdese que en el módulo de transposición 12, o módulo 12, como sucede en las horas, 14 equivale a 2 ( $2=14-12$ ).

**Figura 8:** Combinatoriedad hexacordal por inversión retrogradada en B<sub>4</sub> (cc. 32-34), en I-Adagio, de *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964

agregado (total cromático) por combinatoriedad hexacordal:  
 $H_1(R_x) + H_1(IR_{x+3})$

(con alteraciones de orden)

La segunda parte de B viene a ser una revisión resumida del primer movimiento. B<sub>3</sub> sorprende con una especie de falsa recapitulación: toma la distribución melódico-rítmica (en la disposición desordenada), el aire (*ben legato il canto*) y la dinámica de I<sub>2</sub>, pero corrige la forma serial y la sustituye por la “correcta”: P<sub>2</sub>. La impresión se acentúa al detectarse que, al igual que en el I<sub>2</sub> original, las notas séptimas hasta la décima se adelantan antes que la cuarta, quinta y sexta; y, también, porque lo que en A<sub>1</sub> fue una progresión por quintas, ascendiendo de siete en siete semitonos (I<sub>2</sub>, I<sub>9</sub>, P<sub>4</sub>), a modo de incremento de tensión, ahora parece simular un avance hacia la estabilidad mediante un descenso por cuartas (P<sub>2</sub>, P<sub>7</sub>), de cinco en cinco semitonos. Análogamente a la progresión registrada en A<sub>1</sub> (*re-la-mi*, según las notas iniciales de las series implicadas), B<sub>3</sub> culmina resolviendo sobre *do*, aunque no con la esperada P<sub>0</sub> (que naturalmente empieza en *do*), sino con R<sub>8</sub>, que es la serie retrogradada que comienza por *do* y sigue la misma transformación (retrogradación, con R<sub>4</sub>) que concluía la subsección A<sub>1</sub>. Esta vez, la sucesión resultante (*re-sol-do*, según las iniciales de las series en B<sub>3</sub>) proyecta dodecafónicamente una cadencia tonal perfecta (ii-V-I). Pero la pieza no concluye aquí, recalcando *do* (recordemos que se iniciaba en *re*), sino que se solapa la *codetta*, B<sub>4</sub>, que cierra la retrogradación R<sub>8</sub> presentando P<sub>8</sub>, más dos nuevas formas seriales, retrogradaciones de inversiones también conocidas con anterioridad: IR<sub>7</sub> (de la I<sub>7</sub> protagonista en B<sub>2</sub>) e IR<sub>0</sub> (retrogradación de la inversión que comienza en *do*, emparentada entonces con R<sub>8</sub>-P<sub>8</sub>). El remate de B llega con otro episodio de fragmentación hexacordal por combinatoriedad con inversión en índice +3, pero en esta ocasión entre formas retrogradadas (como las que se venían siguiendo en B<sub>4</sub>): los primeros hexacordos de R<sub>2</sub> e IR<sub>5</sub> (cc. 33-34), distribuidos de para acentuar las sonoridades diatónicas de terceras menores y mayores (figura 8).

**Figura 9:** Esquema de la sección A' y *codetta* en I.- Adagio, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter (elaboración propia)

Primer movimiento. <i>Adagio</i> ♩ = 66		
Sección	Subsección	Observaciones
A'	A' <sub>1</sub> (cc. 34.3-36.6) 15 ♩	R <sub>1</sub> (cc. 34.6-35.7; 8 ♩); <i>piano</i> IR <sub>11</sub> (cc. 35.8-3.6; 8 ♩); <i>mezzo forte</i>
	A' <sub>2</sub> [puente] (cc. 36.7-38.3) 12 ♩	inestabilidad armónica mediante progresiones saturación de quinta aumentada <i>do-mi-sol#</i> (048, 3-8) 4-8/6Z4: T <sub>5</sub> =I <sub>11</sub> - T <sub>9</sub> =I <sub>3</sub> - T <sub>1</sub> =I <sub>7</sub> <i>piano &lt; mezzo forte &lt; forte &lt; fortissimo</i>
	cc. 34.3-40.3 39 ♩	Combinatoriedad hexacordal original triple enunciado: H <sub>1</sub> (P <sub>2</sub> ) + H <sub>1</sub> (I <sub>5</sub> )
Codetta <i>Poco animato - Tempo I</i> cc. 40.4-43 25 ♩		Serie original P <sub>2</sub> (cc. 40.4-43), 25 ♩ <i>mezzoforte &gt; pianissimo</i> <i>rallentando</i>

La conclusión del primer movimiento (figura 9) se reparte entre un replanteamiento de la primera sección, en A' (cc. 34.3-40.3), y una *codetta* (40.4-43). El segmento final sugiere una *codetta* por el valor conclusivo de la repetición de alturas, ya observado en pasajes equivalentes de la sección A. No obstante, desde el punto de vista serial, sería, por una parte, una preparación, a modo de enlace, con el segundo movimiento, pues precisamente comenzará con esa misma versión de la serie; y, al mismo tiempo, y dada esa versión, que no es otra que la serie original, P<sub>2</sub>, que sólo aquí, al final, llega a formularse con un enunciado estable y conclusivo (en B<sub>3</sub> servía para iniciar un episodio armónicamente inestable).

**Figura 10:** Clímax sobre la tríada aumentada en A'<sub>2</sub> (cc. 36.7-38), en I.- Adagio, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964

N.B.: para favorecer la claridad de la notación analítica, se han suprimido indicaciones relativas a articulación y dinámica originales

The musical score shows a piano and bass staff with various trichords and hexachords. Annotations include: T<sub>5</sub>(4-8), T<sub>9</sub>(4-8), T<sub>1</sub>(4-8), T<sub>6</sub>(3-12), T<sub>0</sub>(3-12)(048), T<sub>5</sub>(6-Z4), T<sub>9</sub>(6-Z4), T<sub>1</sub>(6-Z4), H<sub>1</sub>(I<sub>5</sub>), H<sub>1</sub>(P<sub>2</sub>), and a box stating 'función conclusiva marcada mediante la combinatoriedad'. Dynamics range from *p* to *ff*. The piece concludes with a 'repite' marking.

Ese carácter debe mucho al énfasis inestable de la progresión inmediatamente anterior, que es armónica, pero que también está direccionada dinámicamente (del *piano* al *fortissimo*). Su explicación más sencilla –y la más poderosa por su radicalismo– supone una ruptura con la serie, en beneficio de un tetracordo y un hexacordo que son nuevos en la pieza: 4-8 y 6-Z4. Se trata de dos sonoridades altamente simétricas, que permiten leer sus avances a saltos de cuatro semitonos desde una perspectiva dual: como transposiciones (T<sub>5</sub>-T<sub>9</sub>-T<sub>1</sub>) o como inversiones (I<sub>11</sub>-I<sub>3</sub>-I<sub>7</sub>). Lo más relevante estructuralmente en este punto (figura 10), más allá de la abundancia cromática horizontal y vertical (en el ejemplo se marca sólo la horizontal), es el énfasis sobre una sonoridad enfatizada hasta la saturación en su versión *do-mi-sol#*, que había sido la marcada por el compositor desde sus tablas seriales (como se mostró en la figura 3) e irrumpe justo en el *fortissimo*. Se suma a ello que, melódicamente, las figuras más largas en las progresiones (negras) construyen el mismo tricordo aumentado, pero a distancia de tritono (*fa#-la#-re*); y, como se ha señalado, el avance tetracordal/hexacordal descrito sigue la misma pauta de tercera mayor: la coherencia armónica del pasaje es muy acusada, lo que le aporta consistencia pese a su excepcionalidad, marcando su sentido climático. Funcionalmente, también merece destacarse que el segmento conclusivo acuda, de nuevo, a la combinatoriedad (figura 10), al igual que sucedió en las dos primeras secciones.

**Figura 11:** Distribución de compases en I.- Adagio, de *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953), de Rodolfo Halffter (elaboración propia)

Primer movimiento. Adagio $\text{♩} = 66$										
Tipo	$3^{1/2}/8$	1/8	2/8	3/8	4/8	5/8	6/8	7/8	8/8	
compás n.º	23	1	32	34	4	7	5	3	10	2
					8		6			3
					9		14			12
					11		15			28
					17		18			30
					19		26			36
					20		29			
					21					
					27					
					35					
					37					
					38					
					41					
					42					
					43					
COMPASES TOTALES	1	1	1	1	9	2	7	6	15	
	13					15			15	
PULSOS TOTALES	3'5	1	2	3	36	10	42	42	120	
		42			46					
	45'5									
	91'5						84			
	175'5									

Un último e inesperado ingrediente constructivo descubierto en el análisis del primer movimiento, parcialmente conectado con algunos de los comentarios recién vertidos sobre la articulación discursiva, remite al interés por lo numerológico, que repercute en la distribución de los compases y la duración, en pulsos de corchea, de las secciones. En parte, ya se observó su incidencia al fundamentar una disposición compositivamente regular, aunque no perceptible para el oyente, en los segmentos de la primera sección, con duraciones de ocho corcheas. Por otro lado (figura 11), puede encontrarse una búsqueda de equilibrios globales que delega en lo excepcional el desempeño de funciones articulatorias especiales. Eso se

traduce en que el compás mayor (8/8) es el más abundante, con 15 apariciones, tantas como las que suman los tres siguientes en tamaño (7/8, 6/8 y 5/8), mientras los cuatro menores totalizan pocas menos (13). Si se valoran los pulsos en corcheas, el equilibrio se repite: los cuatro tipos de compás con un único ejemplar (los cuatro menores) suman prácticamente los mismos (45'5) que los dos siguientes (46); y si se prescinde del menor de todos ( $3^{1/2}/8$ ), los otros tres pequeños igualan, con 42 pulsos, lo mismo que los de 6/8 o los de 7/8, aproximándose el sumatorio de todos ellos a los 120 pulsos totales en 8/8.

Con todo, otro dato sustancial concierne a los números primos, poco relevantes, aunque presentes, en la distribución de tipos de compases (todos los menores suman 13 o hay 7 de 6/8). Se revela su importancia en la articulación global, donde los compases totales del movimiento son 43; el momento métricamente más irregular, en pleno clímax de la sección central (en el mencionado de  $3^{1/2}/8$ , adrede no escrito 7/16), llega tras el compás 23; y la presentación de la serie original completa, en su disposición ordenada, por primera y única vez en ese primer movimiento, no se vislumbra hasta el final, tras el compás 41.

**Figura 12:** Esquema completo de II.- Scherzo, de *Tres hojas de álbum, op. 22* (1953), de Rodolfo Halffter (elaboración propia)

Segundo movimiento. Scherzo $\downarrow = 126$		
Sección	Subsección	Observaciones
Scherzo  Estable Juegos con los enlaces seriales  cc. 1-18.2 117 $\downarrow$	A (cc. 1-4.2) II: 13 $\downarrow$ :II	P <sub>2</sub> (cc. 1-2.2; 6 $\downarrow$ ); <i>piano</i> P <sub>9</sub> (cc. 2.2-4.2; 8 $\downarrow$ ); enlace tricordal (+7) con solapamiento
	B (cc. 4.3-13.1) II: 30 $\downarrow$ (59 $\downarrow$ )	H <sub>1</sub> (I <sub>0</sub> )+H <sub>1</sub> (P <sub>9</sub> ) (cc. 4,3,6.2; 4+4 $\downarrow$ ); <i>piano</i> IR <sub>10</sub> (cc. 6.3-8.2; 6 $\downarrow$ ); <i>cresc.</i> P <sub>10</sub> (cc. 8.2-10.2; 8 $\downarrow$ ); <i>forte</i> ; enlace por nota con solapamiento I <sub>6</sub> (cc. 10.3-13.1; 9 $\downarrow$ ); <i>dim.</i> Clímax métrico (4+3)/8
	A' (cc. 13-18) 1ª: 14 $\downarrow$ :II ; 2ª: 17 $\downarrow$	P <sub>2</sub> (cc. 13-15.3; 6 $\downarrow$ ); <i>piano</i> P <sub>9</sub> (cc. 15.3-18; 8 $\downarrow$ ); enlace tricordal (+7) con solapamiento
Trio  <i>L'istesso tempo</i>  cc. 18.3-43 59'5 $\downarrow$	C (cc. 18.3-23.2) II: 15 $\downarrow$ :II	H <sub>1</sub> (IR <sub>4</sub> )+H <sub>1</sub> (R <sub>1</sub> ) (cc. 18.3-21.1; 8 $\downarrow$ ); <i>piano</i> H <sub>1</sub> (IR <sub>9</sub> )+H <sub>1</sub> (R <sub>6</sub> ) (cc. 21.1-23.2; 8 $\downarrow$ ); <i>mezzo forte</i>
	D (cc. 23.3-30.2) II: 18 $\downarrow$	P <sub>0</sub> (cc. 23.3-26.2; 8 $\downarrow$ ); <i>forte</i> R <sub>8</sub> incompleto y en 2/4 (cc. 26.3-30.2; 7 $\downarrow$ )
	C' (cc. 30.3-35.2) 15 $\downarrow$ :II	H <sub>1</sub> (IR <sub>4</sub> )+H <sub>1</sub> (R <sub>1</sub> ) (cc. 30.3-32; 7 $\downarrow$ ); <i>piano</i> [H <sub>1</sub> (R <sub>6</sub> )+H <sub>1</sub> (R <sub>1</sub> )] + [H <sub>1</sub> (IR <sub>9</sub> )+H <sub>1</sub> (IR <sub>4</sub> )] (cc. 33-35; 9 $\downarrow$ ); <i>mezzo forte, cresc.</i>
	E [codetta] (cc. 35.2-43) 19 $\downarrow$	H <sub>1</sub> (I <sub>0</sub> ) (cc. 35.3-39.2; 8 $\downarrow$ ); <i>forte</i> ; alterna 2/4 y 3/4 H <sub>1</sub> (P <sub>9</sub> ) incompleto (cc. 39.3-43; 8 $\downarrow$ ); <i>cresc. fortissimo</i> ; solo 2/4
Scherzo <i>da capo</i> : cc. 1-18.2 56 $\downarrow$	A B A'	Como en la primera vuelta, sin repeticiones

Lo enjundioso del primer movimiento —el más particular, como terminará comprobándose—, facilita la comprensión de los otros dos, los cuales merecen también comentarse. En el central, un scherzo con trío que regresa al scherzo *da capo al fine*, el reto se sitúa en coordinar la lógica serial con esa vuelta *da capo*. No sólo esto lo resuelve el compositor, sino que añade otro elemento que tampoco se había visto en el primer movimiento: la ornamentación. El respeto a los modelos dieciochescos dispone una articulación global ternaria (figura 12) donde, a su vez, cada una de las secciones también se articula en tres partes, sin desarrollo y con repeticiones, mayoritariamente sobre segmentos regulares, de seis o de ocho pulsos.

El *Scherzo* se inaugura, en anacrusa, con la serie original (que había sido estrenada con su orden correcto en los últimos compases del *Adagio*). Pero tras esta, que era esperada,

se escucha su versión transportada ascendentemente siete semitonos, desde el momento en que el cuarto tricordo de P<sub>2</sub> se convierte en el primero de P<sub>9</sub>: se aplica así una de las propiedades de la serie con mayor potencial articulatorio, según comenté, pero que no se había puesto en práctica en todo el primer movimiento. Tal arranque sugiere una continuación (que sería P<sub>6</sub>), pero Halffter descarta tal posibilidad y elige silencios de corchea para terminar el segmento y para comenzarlo, dado que se repite. A la regularidad de esa primera frase sigue una subsección B lúdicamente contrastante, por lo contrario. Debuta con tensión gracias a la combinatoriedad, con los primeros hexacordos de I<sub>0</sub> y P<sub>9</sub> completando el agregado. Y prosigue con una sucesión serial aparentemente ajena a pautas (IR<sub>10</sub>, P<sub>10</sub>, I<sub>6</sub>). Sin embargo, IR<sub>10</sub> y P<sub>10</sub> se enlazan compartiendo *sib*, nota última y primera, respectivamente, mientras que I<sub>6</sub> hace lo propio con la primera de P<sub>2</sub>, para desembocar en la subsección A', que simplemente cambia algunas duraciones a la par que repite notas (figura 13) para denotar la función conclusiva que desempeña dentro del *Scherzo*.

Vuelven a detectarse guiños matemáticos significativos. Es notoria la mencionada tendencia a construir segmentos de ocho unidades, elocuente reminiscencia de la simetría clásica ya encontrada en el *Adagio*. Aunque ahora la regularidad métrica es más marcada, el extremo opuesto se alcanza tras el pulso 23, cuando se presenta un compás irregular (el duodécimo): ahora se trata de un (4+3)/8, pero, como sucedía en el primer movimiento, contiene 3'5 pulsos (figura 13). La diferencia según la cual ahora se escribe sin fraccionar el numerador quizás se deba a que el compositor ha asumido que se comprende cuál es la duración de referencia contextual (ahora, la negra). Más curioso es que ese cierre formal del *Scherzo* llegue en el compás 13, número que también es el de negras que dura la primera sección A, mientras que en B son 59 y en la segunda vuelta de A' 17; todos (13, 17, 23, 59) números primos ligados a puntos relevantes en la articulación discursiva.

**Figura 13:** Clímax métrico y final de primera vuelta (cc. 12-17a), en II.- Scherzo, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964

En el Trío se reitera la organización ternaria simple, con periodos regulares de ocho pulsos, aunque añadiendo una *codetta* (cc. 35.2-43). Aunque al principio Halffter utiliza la combinatoriedad en una progresión ascendente de cinco semitonos (IR<sub>4</sub>+R<sub>1</sub>, IR<sub>9</sub>+R<sub>6</sub>), la subsección central confirma que hay un juego alrededor de las series que comienzan por *do* (IR<sub>4</sub>, P<sub>0</sub>, R<sub>8</sub>, I<sub>0</sub>), todas con un papel relevante en el plan general de este movimiento (figura 12). Adquiere gran interés la formulación de su tercera subsección (C', figura 14), porque muestra una elaboración del principio de combinatoriedad: duplica las voces a la cuarta

inferior, doblando el número de hexacordos para incrementar proporcionalmente la densidad cromática; pero haciéndolo de tal manera que el efecto resultante se tiñe de un color modal, arcaizante, que de nuevo refuerza la huella del pasado. El segmento de ese ejemplo concluye con un dibujo donde las notas en fracción débil de compás son ajenas al proceso serial y deben considerarse ornamentales; concretamente, una bordadura superior a distancia de tono, que se presentó a una sola voz en la mano derecha del compás 23 y antes, en el *Scherzo*, se había anotado precisamente con el signo del mordente (figura 13: c. 12), por lo que la ausencia de escritura completa de las notas ornamentales no generaba dudas. Volverá a presentarse en el trío, ya como mordente simple, escrito en tresillo (cc. 38, 39, 40 y 41). En cualquier caso, será importante tomar en consideración este uso de Halffter de la ornamentación en su técnica dodecafónica, puesto que se trata de una licencia, pero, al mismo tiempo, es otro gesto que remite a las prácticas musicales del siglo XVIII.

**Figura 14:** Subsección C' (cc. 30.3-35.2), en II.- Scherzo, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964

El enlace desde el Trío al Scherzo *da capo* se plantea en la *codetta*, desde la combinatoriedad: tras un primer hexacordo de  $I_0$  (con nota inicial en *do*), muy estirado (cc. 18.3-22.2), llega el de  $P_9$ ... tan extendido que esta vez no llega a presentar más que sus cuatro primeras notas (*la-fa-fa#-sol#*) antes de llegar al *Da Capo*: faltan *sib* y *re*, que son las dos primeras notas (*re* octavado en la mano derecha y la otra, en la mano izquierda, escrita enarmónicamente como *la#*) que suenan en el comienzo del *Scherzo*: el compositor ha salvado así la lógica serial en su articulación del Scherzo con Trío a la usanza clásica.

Numéricamente, el Trío redonda en guiños ya observados: a la regularidad segmental por tramos de 8 pulsos salvo en momentos tensionales puntuales se añaden las marcas de los números primos: la *codetta* que prepara el regreso *da capo* al *Scherzo* dura 19 pulsos y el Trío completo cuenta con 59, mientras que la partitura completa del segundo movimiento tiene 43 compases (como el primero).

El tercer movimiento, *Allegro marziale*, con la partitura más extensa, cuenta con una organización métrica donde alterna compases binarios y ternarios sobre diversas figuras, aunque preservando constante el pulso de corchea, para mutar de continuo entre marcha y danza, por lo que rechaza decantarse entre ambos tipos sin ambigüedad y abunda en el tono irónico de los movimientos precedentes. De hecho, Iglesias considera que, pese a hallar su técnica más cercana a la mostrada en el primer movimiento, es más afín al carácter del

*Scherzo* “su alegría y soltura (...), cuya desenvoltura y garbo nos acerca al castizo pasodoble español, en una nueva alusión halffteriana a algo por él muy querido”<sup>54</sup>. En ello puede influir una escritura que favorece distribuciones de notas con inequívocos ecos tonales, como la de la mano izquierda en los primeros compases, o como los pasajes con pedales (por ejemplo: cc. 11-15, sobre *re*; cc. 160-164, sobre *sib*).

**Figura 15:** Esquema completo de III.- Allegro marziale, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter (elaboración propia)

Tercer movimiento. <i>Allegro marziale</i> ♩=132		
Sección	Subsección	Observaciones
A cc. 1-26 (2x13 cc.) 103 ♩	A <sub>1</sub> (cc. 1-10) 43 ♩	Frase aba: P <sub>2</sub> , I <sub>2</sub> , P <sub>2</sub> (cc. 1-5.1, 5.2-8.2, 8.2-10)
	A <sub>2</sub> (cc. 11-26) 60 ♩	IR <sub>2</sub> , P <sub>2</sub> , R <sub>2</sub> , P <sub>2</sub> , H <sub>1</sub> (R <sub>2</sub> ) (cc. 11-16.2, 16.2-19, 19-21, 21.2-23, 23-26) Enlaces por nota (cc. 8.2, 16.2, 21.2) y tricordo (c. 19)
B, cc. 27-45 (19 cc.) 77 ♩		[H <sub>1</sub> (P <sub>1</sub> )+H <sub>1</sub> (I <sub>2</sub> )], (P <sub>2</sub> +R <sub>1</sub> )-P <sub>1</sub> -R <sub>1</sub> (cc. 27-28, 29-32, 33-40, 41-45)
C, cc. 46-58 (13 cc.) 51 ♩		I <sub>1</sub> , R <sub>1</sub> , IR <sub>2</sub> , R <sub>1</sub> , H <sub>1</sub> (I <sub>4</sub> ) Enlace por nota (c. 51.1). Todo en 2/4. Gran pausa ( <i>vuota</i> : c. 59)
D, cc. 60-83 (13+11 cc.) 93 ♩		P <sub>10</sub> , IR <sub>10</sub> , H <sub>1</sub> (P <sub>2</sub> ) (con pedal de <i>sib-re</i> ) Pausa: c. 83
E, cc. 84-124.1 (40 cc.) 148 ♩		H <sub>2</sub> (P <sub>2</sub> ), R <sub>10</sub> , R <sub>6</sub> , R <sub>2</sub> , H <sub>1</sub> (P <sub>11</sub> )+H <sub>1</sub> (P <sub>2</sub> ), P <sub>9</sub> , IR <sub>5</sub> (cc. 84-88.2, 88.2-91, 91-94, 94-100, 100-106, 107-113, 113-118, 118.2-124.1) Enlaces por nota (cc. 91, 94, 113, 118.2, 124.1). Pausa: c. 123
C', cc. 124-136 (13 cc.) 51 ♩		Versiona C transportando 4 semitonos ascendentes. Todo en 2/4
F, cc. 137-149 (13 cc.) 52 ♩		Todo en 2/4. Fragmentación de I <sub>2</sub> +R <sub>9</sub>
A', cc. 150-175 (2x13 cc.) 103 ♩		A <sub>1</sub> : Frase aba: P <sub>2</sub> , I <sub>2</sub> , P <sub>2</sub> A <sub>2</sub> : IR <sub>2</sub> , P <sub>2</sub> , R <sub>2</sub> , P <sub>2</sub> , H <sub>1</sub> (R <sub>2</sub> )
C', cc. 176-188 (13 cc.) 51 ♩		I <sub>1</sub> , R <sub>1</sub> , IR <sub>2</sub> , R <sub>1</sub> , H <sub>1</sub> (I <sub>4</sub> )
CODA, cc. 189-210 (22 cc.) 46 ♩		P <sub>5</sub> , R <sub>2</sub> Fragmentación progresiva

Lo más característico de su plan macroestructural (figura 15) es la multiplicidad de secciones diáfanos –fluidas, sin incidencia de anacrusas (sí condicionantes en los dos movimientos previos), aunque con frecuentes solapamientos–, que globalmente puede comprenderse próximo al esquema de rondó-sonata típico en los finales sonatísticos del clasicismo. Puede plantearse por ello una lectura ternaria con coda, simplificada respecto al detalle de la figura 15, considerando que las secciones A’C’ finales actúan como recapitulación abreviada y que existe una gran sección central de desarrollo (DEC’F). Conceptualmente, la reiteración temática del estribillo dieciochesco es aquí sustituida por la insistente utilización de la serie original P<sub>2</sub> y sus derivaciones inmediatas (sobre todo R<sub>2</sub> e I<sub>2</sub>), al tiempo que las sucesiones de enunciados y retrogradaciones pivotan entre sí yuxtaponiendo formas seriales encabezadas o finalizadas por alturas comunes, sean notas sueltas o tricordos; o se separan con silencios en ambas manos (jerarquizados: de negra entre secciones; y de corchea entre subsecciones). En resumen: el compendio de técnicas conectivas aplicadas en este movimiento es el expuesto sobre los dos precedentes.

Las reminiscencias de sonoridades tonales, amparadas en una distribución netamente diatónica de las alturas, con preferencia por las distancias ordenadas por terceras, la octavación de algunas notas o la simulación de acordes convencionales (siempre incompletos y predominando las configuraciones de séptimas) funcionan como un sello aún más marcado en este *Allegro marziale* que en los movimientos ya analizados. Cuando a esto se suma un

<sup>54</sup> Iglesias (1979). *Rodolfo Halffter (Su obra para piano)...*, p. 207.

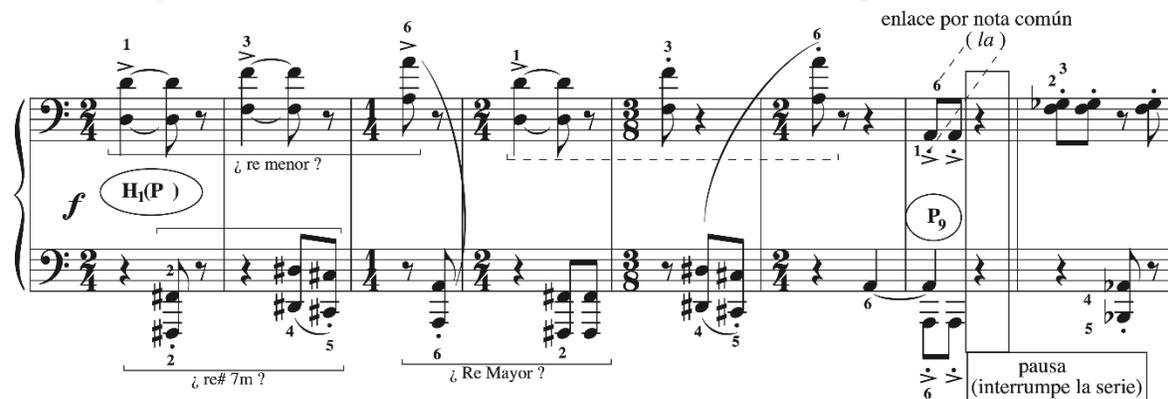
metro usualmente regular, sin alteraciones de pulso, un tratamiento francamente moderado de la dinámica (siempre en un rango medio, entre *piano* y *forte*), un contrapunto que beneficia las texturas livianas, a dos voces, sólo esporádicamente densificadas con acordes, y una articulación fraseológica tendente a la simetría y al equilibrio, y con muchas repeticiones de notas, el resultado, pese a todas las licencias propias de las disonancias en un contexto armónico dodecafonico, y como puede apreciarse en la figura 16 para el ejemplo de la sección D, se reviste de una más o menos reconocible familiaridad; en este caso, remitiendo a ese mundo del pasodoble antes apuntado a partir de Iglesias, aunque muchos otros referentes populares y con sesgo tonal podrían detentar una validez equiparable.

**Figura 16:** Inicio de la sección D (cc. 60-67), en III.- Allegro marziale, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964



Aunque el recurso empleado no evidencie tanto las repeticiones (figura 17), con tan sólo colocar adecuadamente la distribución ordinal de las notas de la serie, Halffter consigue teñir de sesgo diatónico, o casi tonal (al sugerir sucesiones de notas equivalentes a acordes tradicionales, aunque se presenten exentos de funciones armónicas tonales), a su discurso dodecafonico. A la par, las pausas que, en apariencia, articulan sin ambages el fluir melódico-rítmico son desmentidas estructuralmente por la trama serial, como sucede con el silencio de negra del compás 113, que en realidad rompe el comienzo de P<sub>9</sub>.

**Figura 17:** Fragmento de la sección E (cc. 107-114), en III.- Allegro marziale, de *Tres hojas de álbum*, op. 22 (1953), de Rodolfo Halffter. © Unión Musical Española, 1964



Por último, dada la vigencia que ostentó la concepción matemática en el *Adagio* y el *Scherzo*, por el esmero con que ahí se definen proporciones e incluso números primos asociados a eventos trascendentes en la partitura, el tercer movimiento, bastante más tiznado por el lenguaje convencional que los dos primeros, como se acaba de comprobar –aunque no se salga de la técnica dodecafónica–, no evidencia con un hincapié análogo este interés creativo del compositor: sí hay segmentos cuyos compases o pulsos se contabilizan en números primos (11, 13, 19, 43, 53, 83, 103), pero no con la fuerza apreciada con anterioridad.

### **Diálogos entre los sujetos en la música: a modo de conclusiones**

Aunque, naturalmente, las pesquisas sobre *Tres hojas de álbum* de Rodolfo Halffter habrán de continuar en el futuro, en especial conforme se vayan extendiendo las aportaciones a su técnica compositiva y a las transformaciones, en el transcurso del tiempo, de su personal interpretación del dodecafonismo, el recorrido analítico propuesto en este estudio invita al establecimiento de algunas reflexiones finales.

Más allá de la incuestionable magnitud histórica de esta composición, por su naturaleza pionera y paradigmática para las jóvenes generaciones de compositores mexicanos y españoles, los resultados del análisis refuerzan las tesis vertidas en las investigaciones más recientes sobre Rodolfo Halffter, en las que se subrayaba su competencia técnica en el manejo de los recursos dodecafónicos, obligando a matizar severamente las implicaciones de su autodidactismo, nada limitante para él. El camino personal que siguió para lograr su reivindicación artística en un nuevo país supuso para el maestro madrileño una oportunidad para explorar territorios desconocidos. Al modelo del nacionalismo español inspirado en Falla se demuestra que Halffter suma otro componente centroeuropeo, universalista y sobre todo abierto a una nueva vanguardia con el expresionismo y el método de la serie. La hipótesis de partida apostaba por la convivencia de los ingredientes hispanos, habitualmente reconocidos por la crítica, con otros menos evidentes, aunque siempre supuestos: a mi juicio, he conseguido demostrar que en ese sustrato más profundo resulta palpable de una manera plenamente efectiva la huella de Schönberg.

La serie principal posee propiedades meditadas, que repercuten sobre cómo el compositor formaliza el discurso musical de manera que prueban ser fruto de cálculos. Su interválica privilegia las terceras mayores, pero también los semitonos; y anula los tritonos tanto como las cuartas y quintas justas, en un equilibrio armónico entre lo tonal y lo atonal. Hexacordalmente, permite una combinatoriedad por inversión que es empleada en varios momentos dentro de la obra. Y los tricordos posibilitan un orden que, más allá de asentar los encadenamientos entre series diversas, también participan de esas resonancias pseudotonales, singularmente con la tríada aumentada, muy usada en estas páginas como invariancia; o apuntan directamente a Schönberg, como ocurre con 3-3 (014), estructuralmente el tricordo más importante en este diseño.

La matriz dodecafónica pone de relieve otras conexiones, consecuencia de las simetrías de los conjuntos discretos y ayuda a comprender los procedimientos de concatenación de las formas seriales. Con todo, y aunque se hayan identificado influencias de la *Suite op. 25* de Schönberg, da la impresión de que Halffter se empapa de sus principios y logra construir una obra que dista de ser una emulación de aquella: el grado de elaboración no le anda a la zaga, la cantidad de series distintas o la diversidad de procedimientos de enlaces seriales que pone en práctica manifiestan un entendimiento plenamente maduro. Y

la integración de elementos hispanos (la alternancia de esquemas rítmicos binarios y ternarios, el énfasis en los semitonos, siempre afín al característico intervalo inicial de la escala frigia, reconocida como típicamente andaluza, o hasta el gusto por repetir diseños rítmicos a modo de repiqueteo o toque de castañuelas, mientras se repiten alturas) más componentes históricos (fundamentalmente los tipos formales principales, pero también nociones como la articulación regular de las frases, la proporcionalidad y el equilibrio macroformal), con su uso reiterado permiten ahondar en una dimensión semiótica de esta pieza.

Por su grado de recurrencia en la partitura los elementos citados pueden considerarse tópicos y no precisan mayor detenimiento. Pero la confirmación definitiva llega al observar determinadas prácticas en la escritura dodecafónica: los segmentos conclusivos enfatizan la repetición de notas, alargan su duración total y ralentizan el valor de sus figuras rítmicas; los puntos climáticos rompen las series para apostar por los hexacordos, sobre todo a través de la combinatoriedad, o incluso los destruyen, para guiarse por sonoridades más livianas, incluso por tetracordos; la propia escritura serial puede facilitar que en momentos puntuales el compositor, sin salirse de la serie, pueda añadir un colorido pseudotonal, que amplía su gama expresiva; y se permiten alteraciones en el orden de notas de la serie para generar otro tipo de tensión.

Las vías que permanecen abiertas son abundantes y estimulantes. Habrá que buscar cómo estos planteamientos se refinan en obras posteriores y qué otras técnicas se suman a las descritas. También será de interés escudriñar en partituras de compositores del entorno de Halffter, sobre todo mexicanos entonces jóvenes, para contrastar en qué medida las aportaciones del español trascendieron sus propias obras y fraguaron una auténtica escuela. Una última mirada se dirigirá a lo vocal (*ben legato il canto* está anotado en el *Adagio*), esencia de lo popular, y a los toques de castañuelas, hasta ahora inexplorados en estas músicas, pero presumiblemente vivos como recuerdos en algunos patrones rítmicos, que repiquetean repitiendo notas. Serán objetivos a futuro. Que junto a todo ese bagaje el Halffter mantuviese la determinación de trazar ataduras más sutiles, refugiadas en lo numerológico, en el mundo matemático de las proporciones, representa un guiño provocador para continuar indagando en su música; una promesa de aprendizaje sobre otros aspectos de su técnica compositiva.

## Bibliografía

- Agawu, Kofi (1991). **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music**. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, Kofi (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford – New York: Oxford University Press.
- Alonso Tomás, Diego (2013). “Roberto Gerhard frente al modelo de modernidad schönbergiano (1926-1932)”, **Musicología global, musicología local**. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 105-114.
- Alonso Tomás, Diego (2015). *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schönberg: neoclasicismo, octatonicismo y organización*

- proto-serial (1923-1928)*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de La Rioja (España).
- Alonso Tomás, Diego (2017). “Un hito en la modernidad musical española: el primer *Apunt para piano* de Roberto Gerhard”, *Acta Musicologica*, 89, Nº 2, pp. 171-194.
- Bailey, Kathryn (1994). **The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benavides, Valentín (2018). “*Paisajes del placer y de la culpa*. La huella de Mahler en la obra de José María Sánchez-Verdú”, *Revista de Musicología*, 41, Nº 1, pp. 235-259.
- Benavides, Valentín (2020). *La huella del pasado en la música de José María Sánchez-Verdú*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de Valladolid (España).
- Boss, Jack (2014). **Schönberg’s Twelve-Tone Music. Symmetry and the Musical Idea**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carredano, Consuelo y Victoria Eli (2015). **La música en Hispanoamérica en el siglo XX**. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Casares, Emilio (2000). “Halffter Escriche, Rodolfo”, **Diccionario de la música española e hispanoamericana**. Emilio Casares (director). Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, pp. 183-192.
- Charles, 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.
- Genette, Gérard (1989). **Palimpsestos. La literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus.
- Grimalt, Joan (2020). **Mapping Musical Signification**. Cham (Suiza): Springer.
- Harper, Nancy Lee (1996). “Rodolfo Halffter and the ‘Superposiciones’ of Manuel de Falla: Twelve-Tone Applications of ‘Apparent polytonality’”. *Ex Tempore*, 7, Nº 1. Enlace: <http://www.ex-tempore.org/ExTempore96/harper96.htm>. Consultado el 20 de mayo de 2023.
- Heine, Christiane (2013). “Zwölfkomposition im Nachkriegsspanien am Beispiel von Gerardo Gombaus *Música 3+1* für Streichquartett”. **Music and Francoism**. Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (editores). Turnhout: Brepols, pp. 427-461.
- Heine, Christiane (2017). “Les quatuors à cordes (1958, 1962, 1973) de Rodolfo Halffter: trois points de vue autor de la tradition du genre”, **La musique de chambre au milieu du 20<sup>e</sup> siècle**. Henri Gonnard y Christiane Heine (editores). Tours: Presses Universitaires François Rabelais, pp. 181-215.
- Heine, Christiane (2022). “Modernité (germanique) et tradition (hispanique) dans *Diferencias pour orchestre op. 33* (1970) de Rodolfo Halffter”. *Santander. Estudios de Patrimonio*, 5, pp. 157-196.
- Iglesias, Antonio (1979). **Rodolfo Halffter (Su obra para piano)**. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias, Antonio (1992). **Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)**. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Iglesias, Antonio (1990). “El piano de Rodolfo Halffter”, **Rodolfo Halffter**. Xochiquetzal Ruiz Ortiz. México: CENIDIM, pp. 167-185.
- Klein, Michael L. (2005). **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington: Indiana University Press.
- Kostka, Violetta, Paulo F. de Castro y William A. Everett (2021). **Intertextuality in Music. Dialogic Composition**. London – New York: Routledge.

- Ladrón de Guevara, Raúl (1988). “La obra de Rodolfo Halffter”, *Palabra y hombre*, 67, pp. 36-59.
- Marco, Tomás (1989). **Historia de la música española: 6. Siglo XX**. Madrid: Alianza.
- Mainer, José-Carlos (1981). **La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural**. Madrid: Cátedra.
- Moro Vallina, Daniel (2019). **El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002): una trayectoria en la vanguardia musical española**. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990). **Music and Discourse. Toward a Semiology of Music**. Princeton: Princeton University Press.
- Ogas, Julio (2010). “Elección estilística y procesos de significación en la obra para piano de Rodolfo Halffter”. *Revista de Musicología*, 33, Nº 1-2, pp. 329-342.
- Paiva de Oliveira, João Pedro (2007). **Teoria analítica da música do século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- Palacios Nieto, 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.
- de Persia, Jorge (2012). “Del modernismo a la modernidad”, **La música en España en el siglo XX**. Alberto González Lapuente (editor). Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 23-100.
- Ratner, Leonard (1980). **Classical Music. Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer Books.
- Ruiz Ortiz, Xochiquetzal (1990). **Rodolfo Halffter**. México, D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).
- Smith-Brindle, Reginald (1966). **Serial Composition**. London: Oxford University Press.
- Straus, Joseph N. (2009). **Twelve-Tone Music in America**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suárez-Pajares, Javier (ed.) (2005). **Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta**. Valladolid: Universidad de Valladolid, SITEM.
- Suárez-Pajares, Javier (ed.) (2007). **Joaquín Rodrigo y Federico Sopena en la música española de los años cincuenta**. Valladolid: Universidad de Valladolid, SITEM.
- Vázquez, Hebert (2006). **Fundamentos teóricos de la música atonal**. México: UNAM-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Villar-Taboada, Carlos (2013). “De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal”, **Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX**. Leticia Sánchez y Adela Presas (editoras). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 161-205.
- Villar-Taboada, Carlos (2018). “Del significado a la identidad: estrategias compositivas y tópicos en José Luis Turina”, **Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España**. Victoria Eli y Elena Torres (editoras). Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 261-281.
- Villar-Taboada, Carlos (2022). “Tópicos vanguardistas en la música de Claudio Prieto durante los primeros años setenta”, **Musicología en transición**. Javier Marín-López,

- Ascensión Mazuela y Juan José Pastor (editores). Madrid: Sociedad Española de Musicología. pp. 1149-1173.
- Villar-Taboada, Carlos (2022). “*Tripartita* (1959), de Rodolfo Halffter: hacia una ‘dodecafonía luminosa’”, **V Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología (ARLAC/IMS). Actas virtuales**. Javier Marín-López (coordinador). Enlace: <https://youtu.be/Wx1X10tI5mY>. Consultado el 20 de mayo de 2023.
- Villar-Taboada, Carlos (2023). “Gestos de postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta”, **Poéticas compartidas. Música y artes plásticas en España desde la segunda mitad del siglo XX**. Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer (editoras). Granada: Comares, pp. 273-299.
- Villar-Taboada, Carlos (2023). “Un ‘espíritu español’ en México: historia y dodecafonismo en Rodolfo Halffter durante los años cincuenta”, **Músicas iberoamericanas: caminos, redes, circuitos**. Javier Marín-López, Montserrat Capelán y Paulo A. Castagna (editores). Madrid – Francfort am Mein: Iberoamericana Vervuert, en prensa.
- Whittall, Arnold (2008). **The Cambridge Introduction to Serialism**. Cambridge: Cambridge University Press.