

*Cristóbal Halffter*

---

# Música y compromiso

El compositor y Premio Nacional de Música Cristóbal Halffter impartió en la Fundación Juan March, entre el 8 y el 15 de febrero, un ciclo de cuatro conferencias titulado «Música y compromiso». El contenido de cada conferencia iba subrayado por el análisis de diferentes obras de Halffter y la audición de fragmentos significativos de las mismas.

El 8 de febrero habló de «Compromiso político, compromiso religioso»; el 10 de febrero, de «Compromiso humanístico y tradición histórica»; el 14 de febrero, de «Compromiso con la ciencia y el mundo actual»; y el 15 de febrero, de «Compromiso con la literatura y el arte».

Se ofrece a continuación un resumen del ciclo.

La semilla de este ciclo de conferencias se debe a una casualidad; el que yo hable aquí, en este momento, con una exposición de Goya como la que nos rodea en esta Fundación, es puramente casual, pero creo que hay varias cosas que merece la pena destacar de este hecho. Goya se encontraba ante una sociedad tan conflictiva como la nuestra, pero en la que aparentemente nunca sucedía nada, como hoy. Y en vez de seguir esa corriente, en vez de dejarse llevar por un conformismo cómodo y sin problemas, pinta y graba, dando testimonio de que no está de acuerdo con muchas cosas de las que están ocurriendo en su entorno. Es decir, pone su arte, su oficio al servicio de sus ideas.

Esto me sirve para pensar si no tenemos la obligación, aquellos que tenemos el mismo oficio de Goya, en una medida más modesta, se entiende, de hacer lo mismo. ¿Podemos ser indiferentes a tanta vulgarización, a tanta banalización de la cultura y el arte, a tanta creación de confusiónismo entre valores, o debemos poner nuestros medios de expresión en denunciar un estado de cosas con el que tampoco estamos de acuerdo?

Personalmente creo con firmeza en

lo segundo y voy a hablar de cómo intento reflejar ese inconformismo y de cómo una forma de ver esa sociedad influye en nuestra manera de hacer música. No traigo soluciones, pues ni puedo ni tampoco quiero proponerlas: es sólo una forma personal de responder a la incitación que la sociedad en la que vivo me pone delante para hacerme reaccionar, bien a favor o en contra, pero nunca de manera pasiva.

La actividad intelectual, la creación artística o la investigación científica son las tareas más elevadas que el ser humano puede realizar, y son aquellas actividades que de forma clara y contundente nos hacen diferentes del resto de todo lo creado. Digo la actividad intelectual, artística y científica tomándola tanto en un sentido activo como en su forma pasiva, percibiendo y colaborando con lo creado.

Yendo al campo musical, una obra sólo concluye su ciclo en el momento de ser escuchada por alguien, en el momento de ser aprehendida por uno o por miles de oyentes. Pues bien, si estas actividades las desligamos de la obligación de estar al servicio de la sociedad que la hace posible y también las desligamos de las exigencias que



**Cristóbal Halffter** (Madrid, 1930) estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en donde obtuvo la cátedra de Composición y Formas Musicales y del que fue director. Dimitió de ambos cometidos en 1966 para dedicar su actividad a la creación y dirección de orquesta (entre 1986 y 1989 ocupó la cátedra de Composición en el Conservatorio de Berna). Es académico de varias instituciones españolas y extranjeras y ha obtenido, entre otros galardones, la Medalla de Oro del Instituto Goethe por su labor cultural en Alemania y el Premio Nacional de Música (1989).

impone la dignidad intelectual, si estas tareas que nos hacen ser seres humanos en su más alta acepción las trivializamos y las convertimos en juegos de salón, más o menos sofisticados, habremos iniciado una evolución regresiva de la inteligencia y sensibilidad del hombre, lo que es un peligro incommensurable. También si estas tareas las ponemos al servicio de fines comerciales, políticos o de cualquier especie, estaremos incurriendo en el mismo peligro.

He querido traer aquí la palabra compromiso, no en el sentido de solu-

ción entre dos partes en conflicto que llegan a un acuerdo, según su acepción jurídica, sino refiriéndome a las obligaciones que ciertos aspectos de mi entorno imponen en mi vida. Es mi forma de responder a una ética, a una estética, a una moral o a unas creencias espirituales. Estos conceptos no están en conflicto con mi labor creativa, pero me exigen que no los margine, que no los posponga en beneficio de otros intereses.

De ahí la palabra compromiso con o ante unas creencias espirituales y morales, o ante la tradición, o ante la profesión de hacer cultura, o ante la concepción del mundo en nuestros días, o ante el resto de las artes, o ante el resto de la sociedad de la que formamos parte. Este conjunto conforma la realidad histórica en la que conscientemente intento no sólo vivir, sino conocer en la amplitud que me permiten mis facultades.

Se podrá pensar qué sentido tiene escribir una obra, una cantata sobre la Declaración de los Derechos Humanos, si entonces, cuando la escribí, en 1968, o como ahora, sigue siendo una utopía su cumplimiento en gran parte del mundo. La música no puede hacer nada para remediar esta situación en el presente, pero sí puede hacer a largo plazo que esta injusticia se reduzca. ¿Cómo? La música es parte de la cultura y en la cultura se confunden razón y sensibilidad. Si desde el inicio de nuestra educación nos hubieran acostumbrado a que hay cosas que son posibles de entender antes por la sensibilidad que por la razón, no sería tan difícil llegar a un futuro en el que no fuese necesario gritar que los derechos humanos son incuestionables. Es necesario desarrollar al máximo las facultades que la música y las artes nos ofrecen para poder llegar a la sensibilidad del hombre y proponerle algunas posibles soluciones a muchos de los problemas para los que por sólo la razón difícilmente encontrará una solución.

### *Compromiso humanístico y tradición histórica*

Insisto, una vez más, en que he elegido la palabra compromiso por las connotaciones que tiene de exigencia con, o de postura ante una serie de conceptos y realidades que conforman nuestra existencia. Eso que Zubiri llama «forma de instalarse en la realidad histórica». Pero quizá más que de compromiso con el humanismo y la tradición histórica tendríamos que hablar mejor de influencia, de presencia o de significado que en mi vida y en mi producción tiene la tradición.

El ser humano sin historia, sin tradición, es impensable, no sería lo que es. Aunque ese ser humano desconozca su historia y su tradición, éstas influyen en el ser humano. Un hombre del entorno occidental, por entendernos, aun sin saber de la existencia de Aristóteles, aun sin saber qué es lo que pensaros y crearon Platón, San Agustín o Kant, reacciona, decide y vive según unos conceptos que surgen de ellos e impregnan toda su existencia. Esto es absolutamente cierto.

La tradición es algo dinámico, que fue creada y que seguimos recreando en cada momento. Quizá los músicos entendemos ese proceso más fácilmente que otros, pues ése es esencialmente el proceso de la música. Un sonido se enlaza con otro cuando el primero ya ha dejado de existir. Este nuevo sonido es consecuencia del anterior y generador de una nueva sonoridad. Esto ocurre en una melodía muy simple, pero pensemos en una polifonía, en una polifonía compleja, en donde hay muchas melodías superpuestas, pero sincronizadas. El proceso, en este caso, es más complejo, pero es una realidad, son momentos de lo que Zubiri llamaría «una sucesión de horas».

Cada instante es siempre consecuencia y principio. El compositor lo único que hace es ordenar en el tiempo esta sucesión de horas, para que gene-

ren un discurso lógico y bello. Las formas, las técnicas, los métodos que emplee ya son algo personal, depende de las circunstancias impuestas por el tiempo, el lugar y la tradición en la que está inmerso.

Lo importante es que el compositor ordene estos instantes. He dicho alguna vez, y siempre ha causado un cierto asombro, que en todo momento estamos haciendo tradición, que nuestros actos y nuestras obras son fruto, sí, de un cúmulo de azares que condicionan nuestra producción, pero a partir de ahí nuestra producción también condiciona el futuro. De ahí nuestra responsabilidad.

Esa responsabilidad de que estamos creando tradición, eso que muchas veces olvidamos, y pensamos que nuestros actos, nuestras obras se hacen de una forma un tanto irresponsable, pues no nos damos cuenta de que están generando una continuidad, y eso exige que el creador tenga el máximo respeto con el oficio que ejerce y que aquello que hace lo haga de la mejor manera que pueda, para que también en la continuidad del oficio exista una continuidad de calidad. Es lo que, insisto, llama Zubiri «la estructura dinámica de la realidad».

### *Compromiso con la ciencia y el mundo actual*

Más que hablar de compromiso con la ciencia tendríamos que hablar de influencia de la ciencia. El hecho de que exista una influencia es ya aceptar que se establece un compromiso, cuando esta influencia se realiza de una manera consciente, y uno observa su tiempo con mirada atenta a todo lo que sucede a nuestro alrededor. La tradición romántica nos ha jugado una mala pasada, separando arte y ciencia. La música, quizá más que ningún otro arte, se sitúa por su propia naturaleza en el justo medio entre el pensamiento lógico científico y el pensamiento mágico y debe participar, creo, de ambas cosas.

Porque si detraemos de la música el pensamiento mágico, la convertimos en algo trivial, pero si detraemos a ese mundo lógico, matemático, su parte sensible, la haremos convertido en un hecho que nada tiene que ver con lo que yo entiendo como música.

Tomemos el último tiempo de la cuarta Sinfonía de Brahms, que está escrito con un impulso romántico tal que penetra en la sensibilidad del que toca y del que escucha; pues bien, está hecho, además, de una manera tan científica, que si se le quita una parte, ese tiempo no podría existir. Es un tema con variaciones que empieza con un *passacaglia* de ocho compases, que se repiten 32 veces en el principio del último tiempo, 32 veces iguales, y este hecho le hace preguntarse al oyente, que no conoce la estructura, dónde está el tema. Y esto sólo lo pudo realizar una mentalidad que tuviera esa capacidad de crear un sistema mágico, pero también un sistema profundamente científico.

La música, como todos sabemos, sucede en el tiempo. Es una sucesión de «ahoras» sonoros, que necesitan una estructuración, para que el discurso pueda percibirse como una idea unitaria que se desarrolla temporalmente. Necesita una estructuración que puede ser cualquiera, podemos utilizar cualquier técnica, cualquier forma, para estructurar ese discurso. Hay momentos en que la forma de estructurar ese tiempo se hace por sistemas universalmente aceptados, la sonata, el concierto barroco, la técnica serial, la fuga, o por sistemas que son personales o únicos, que se hacen autor por autor, obra por obra.

Hoy nos encontramos en un momento en que las formas son singulares; de ahí la dificultad para la crítica y para el oyente de poder juzgar, al no tener sistemas referenciales. Si, por ejemplo, en el pasado se hacía una Sonata para piano, para el crítico era muy fácil saber si en la sonata se mantenía la idea del primer tema, su pequeño desarrollo, su segundo tema, la cadencia, y luego si se mantenía en la forma «sonata».

O cuando se hacía una Fuga, era muy fácil decir esto, es una fuga que no funciona porque le falta el sujeto, el contrasujeto, porque había unas normas preestablecidas, que eran universalmente aceptadas. Esto hoy no existe. Pero, claro, nos olvidamos de que *la sonata* no existe, ni *la fuga* tampoco, como no existe *la* obertura.

Lo que tenemos como referencia son, precisamente, las excepciones. Cuando yo era estudiante, mi maestro Conrado del Campo, que era muy explícito en estas cosas, decía: vamos a estudiar una fuga, su estructuración, y siempre recurriamos a las Fugas de Bach. E iba señalando las particularidades: nos dábamos cuenta, pues, de que Bach nunca había escrito *la* fuga, sino una serie genial de excepciones de la forma de fuga.

### *Compromiso con la literatura y el arte*

Tengo que plantear una vez más la misma cuestión: ¿Es compromiso o es influencia? ¿Compromiso con o ante una serie de conceptos, o son influencias, influencias que sobre una forma de entender la creación musical, como la mía, ejercen la literatura y el arte? Compromiso por lo que tiene de exigencia e influencia por lo que esos conceptos aportan a un conocimiento, o a la experiencia de una forma diferente de ver las cosas. La literatura y el arte influyen de forma directa en mi forma de pensar y, por tanto, me exigen un compromiso con ellas.

A finales de los 50 y durante los años 60, la relación entre el mundo de la cultura y la música, o el arte y la música se hacía exclusivamente por relación personal. Había centros, instituciones, sí, estoy pensando, por ejemplo, en el Ateneo, que propiciaban ciertos encuentros; pero teníamos una subsistencia tan difícil que no teníamos tiempo para plantearnos cualquier otro tipo de relación.

Eran años difíciles, de inicio de una

carrera, la de cada uno, y años en los que las cosas no estaban demasiado fáciles tanto para la música como para las artes. Teníamos poco tiempo para dedicarnos a esa cosa que es tan importante para cualquier creador como es la relación, que era prácticamente imposible; a lo más dábamos una conferencia en el Ateneo y eso nos permitía, tal vez, tener un intercambio de impresiones, pero poco más.

La censura gravitaba sobre la literatura, el cine, la poesía, el teatro; pero no era tan estricta, y permitía un mayor grado de independencia, en las artes plásticas o en la música. Aquellas gentes, los censores, que imponían sus criterios morales o estéticos, no podían entender cómo un cuadro de Lucio Muñoz o de Manolo Rivera o de Millares podían tener más carga de protesta que una película de Bardem o de Saura o una obra de teatro de Sastre.

Lo mismo ocurría en la música. Una obra de Luis de Pablo, de Bernaola o mía eran en sí mismas inofensivas, pues no había ni palabras ni imágenes en las que constasen nuestras ideas, y mientras éstas se movieran en el mundo de la abstracción, aquello no resultaba peligroso.

Esta mayor libertad propició un mayor acercamiento, por mi parte al menos, con el mundo de la pintura que con el resto de las artes. Pero el problema principal consistía no en crear en libertad, sino en poder crear y que nuestras obras pudiesen ver el estreno y llegar a un público para el que iban destinadas. Esto era lo difícil, pues si estas obras llegaban a esa comunicación con el público, nos sentíamos entonces libres, porque a nadie se le ocurría que aquellas obras pudiesen tener una carga de censura frente a una situación política y social con la que no estábamos de acuerdo.

La falta de interés por la pintura abstracta y por la música traía consigo el que pudiéramos hacer, más o menos, lo que queríamos, pero lo malo era que no podíamos hacer nuestra labor porque no había espacio para ello.

Hubo momentos en que las contradicciones de aquella censura eran tales que nosotros no sabíamos a qué atenernos. Fueron momentos que los aprovechamos, tanto los pintores como los músicos, para introducir nuestras ideas en un sistema que no reaccionaba con lógica. Esta relación trajo consigo que la pintura abstracta y la música tuvieran para mí una forma unitaria de entender, y creo que era más estrecha que la relación que podíamos tener cualquiera de nosotros con algunos de los pintores. Es decir, la relación estaba más en el fondo, en el concepto general, como una idea creativa.

Los pintores de entonces estaban haciendo algo exento de nacionalismo, el arte estaba creado con conceptos universales. Conceptos que se salían del pequeño mundo provinciano español. Unas veces estos conceptos eran adquiridos por conocimiento y otros por pura intuición. Hay muchos pintores de entonces que conocían lo que hacía, por ejemplo, la escuela americana, pero otros no lo sabían y estaban pintando entonces lo mismo que estaban haciendo cualquiera de sus compañeros fuera de España. Esto ocurría también en el mundo de la música. Muchas veces no teníamos medio de tener información de lo que estaban haciendo compañeros de generación en otros países y en realidad estábamos haciendo lo mismo.

Por otro lado, el arte abstracto se puede comparar con el rompimiento tonal. El informalismo que ellos practicaban se puede relacionar en la música con obras de formas no preexistentes. En algunos pintores y en algunos músicos, el expresionismo controlado, estoy pensando en un Saura, en un Millares, etc., era un mundo abstracto, pero con una enorme carga expresiva. Esto también nos ocurría a nosotros. Además, nos unía el deseo de integrarnos en Europa, esa necesidad de renovar el provincianismo de la cultura española de entonces. No queríamos perder el tren de lo que se estaba haciendo fuera. □