

# MACHADO EN HALFFTER

## GLOSA A UNAS SONATAS

P O R

*Vicente Salas Viu*

*A José y Joaquín Machado, en Chile*

### I

#### LAS SONATAS DE EL ESCORIAL

**E**N lo alto de la meseta de Castilla, en el recodo del Guadarrama que lo abraza, El Escorial es buen puerto de los aires. Allí se remansan, tiernos, apenas nacidos, los que olean los pinares por donde, pasada la sierra, retozó con Aldara el Arcipreste. Y también se tiende manso, como bestia cansada, el ventarrón oscuro de las cumbres, estremecedor de la Mari-Chiva o Cabezas de Hierro.

La transparencia que da a las cosas el posarse del aire, hace de El Escorial un prodigio de luminosidad; refulgen hasta las severas piedras del Monasterio y su mole pierde gravedad. No existe sin duda en el mundo otra fábrica como ésta que pese menos sobre el paisaje.

Las gentes que de paso se acercan a El Escorial, vienen empujadas en leyenda negra y con la obsesión de poner el dedo en las llagas de Felipe II, a seguir la huella de su purulenta tortura. Aquello que de más veras encierra el Monasterio y sus aledaños se les entenebrece y no pueden alcanzarlo. Pero también hay quienes han sabido ajustar sus vidas al ritmo de estas piedras y estos bosques, al de esta luz y aires. Así, el Padre Antonio Soler, músico de ponderado gusto que, vencido más que ganado por el ambiente, dejó correr los días que vivió del siglo XVIII en una especie de renuncia a las galas de una época presta ya a marchitarse. Entre las cuatro paredes de su celda plasmó, en una serie de sonatas para clave y de piezas para órgano, mucho de lo eterno de El Escorial. Que vayan, vengan y se agiten las gentes por el mundo, que corran de corte en corte; el Padre Soler seguirá atento a sus lecturas y a sus tocatas, paseará al caer de las tardes por la Herrería o la Lonja del Monasterio, prolongará su caminar, en la buena estación, hasta los cerros vecinos, y en todo esto hallará estímulo sobrado para escribir una música que es espejo del apasionado equilibrio de aquellos panoramas. Si alguna vez se hiciera una antología de los maestros españoles que supieron escuchar la música del silencio de que habló San Juan de la Cruz, el Padre Soler no podría ser excluido. Victoria que, en plena época del rococó galante, significa mucho.

Había nacido Antonio Soler en 1729, el mismo año en que Do-

---

menico Scarlatti vino desde Portugal para instalarse en el palacio de Madrid como músico de cámara de la infanta María Bárbara de Braganza, consorte de Fernando VI, otro de los Borbones que murieron en España de melancolía. En 1752, cuando Soler tomó órdenes y fué a enclaustrarse como maestro de capilla en El Escorial, tuvo lugar el primer contacto entre ambos músicos. Durante cinco años, que se cuentan entre los más fecundos del napolitano, Soler fué bebiendo en su fuente más pura el arte del maravilloso constructor de sonatas. De esta manera fué el más directo y el más aventajado de sus discípulos. La riqueza rítmica, la gracia, el hondo contenido expresivo y las audacias armónicas de Domenico Scarlatti se acrecientan en las setenta y cinco sonatas para clave de su más joven seguidor. Sólo en cuanto a la forma, animada por inesperadas modulaciones, Soler mantiene una absoluta fidelidad a su modelo. Parece que sintió por la de esas sonatas «al itálico modo», un pasmo y un deleite semejantes a los de nuestros poetas del Renacimiento, cuando fué trasplantado desde su benévolo clima a nuestra tierra agreste el soneto florentino. Dentro de su marco cerrado, todo lo demás que se advierte en las Sonatas de Soler es El Escorial quien lo suministra a su temperamento. Hondo sentir que se recata; entrecruzados ritmos, cuya complejidad se resuelve en armoniosa apariencia; fluir de notas que dibujan una serena arquitectura de sonidos.

\* \* \*

Mucho tiempo después, casi dos siglos, cuando apenas en la memoria de algún erudito quedaban rastros de las Sonatas del Padre Soler, llegó a El Escorial una familia, medio española, medio alemana, de músicos. El desvencijado piano de que podían disponer debió escandalizarse por la lectura de cuanto producían los maestros de la generación de post-guerra. Por más que, para consuelo de sus teclas gastadas, alternasen, aunque de tarde en tarde, con Schönberg, Hindemith, Strawinsky, Falla y Ravel, las venerables sombras de Beethoven, Chopin, Wagner y hasta marchitas arias de gran ópera. La casa de los Halffter se transformó en un verdadero oasis de música en medio de los largos, somnolientos inviernos escurialenses. Albergue de inquietudes, lo fué para un grupo de muchachos con menos de veinte años que, desde Madrid, acudían hasta aquel remanso de la Sierra para compartir con los dueños de la casa unos mismos ímpetus renovadores. Y esa renovación, ¿hacia dónde apuntaba alrededor de 1920? Fatigada de toda suerte de audaces experimentaciones, la música europea se orientaba por la senda de un neoclasicismo que en el fondo de los viejos vasos del siglo XVIII—Bach, Scarlatti, Cimarosa, Pergolesi—apuraba las esencias con que animar un tiempo nuevo. Ernesto Halffter trazó en aquellos días los compases de su admirable *Sinfonietta*, en una escritura concertante que tenía tanto de aquellas del primer Mozart como de un estilo cortesano a lo Scarlatti, visto a través de los clarividentes ojos de Manuel de Falla. Rodolfo

Halffter pasó de sus incursiones atonales por la fronda expresionista de Schönberg («Naturalezas Muertas») a unas neoclásicas «Sonatas de El Escorial», que lo eran sobre todo por significar una «vuelta a Soler» antes que a Scarlatti.

Para ambos hermanos aquellas obras fueron decisivos puntos de partida hacia el futuro de su música. Las Sonatas de El Escorial, en su edición definitiva de 1928, constituían para su autor el final de un amplio período de arriesgadas experiencias, la depuración de cuantos elementos van a definir su estilo en las obras más complejas que las sucederían, sean la Suite para orquesta de cámara de 1929, la Obertura Concertante para piano y orquesta de 1932 o el ballet Don Lindo de Almería, de fecha equidistante entre las señaladas.

## II

### INTERMEDIO ENTRE BATALLAS

Mientras, en los años que corren entre 1930 y 1939, la obra de Rodolfo Halffter crecía sobre aquellas primeras raíces de su ser, la vida española fué combatida por los más furiosos vendavales. A los tiempos convulsos de instauración de la República siguieron, ya desde 1932, los de continuo acoso por parte de sus enemigos. Hasta acumular la serie de hechos que llevaron en 1936 al estallido de la guerra. Durante las batallas de Madrid, Somosierra, Teruel, El Ebro, en la prosecución sin término de grandes y pequeños combates con que el pueblo español mostró lo inquebrantable de su lealtad a las libertades recién conquistadas, el músico continuó su labor, estremecida por el dolor de los hombres y las tierras de España. Canciones para soldados, himnos y composiciones también de mayor vuelo en las que se recogía, con el fuerte latido de aquellas horas, la maestría de una personalidad en completa sazón. Se perdieron en la común catástrofe las mejores páginas que escribió por entonces: una farsa dramática sobre un episodio del Quijote donde, a la nueva luz del país en llamas, revivían muchos de los principios eternos del Retablo de Maese Pedro compuesto por Falla; la partitura de un ballet sobre motivos populares; bosquejos para obras sinfónicas. Tan sólo quedaron, como ejemplo de los años desvanecidos para la producción del músico, tres piezas para piano que habían sido impresas: «Preludio y Fuga», «Danza de Avila», y «Variaciones elegíacas para la tumba de Lenin».

Lo que no podía perderse sino con la vida, era el aporte que para la sensibilidad del artista suponían aquellas jornadas. Algo quedaba en él afirmado con más anchos fundamentos al calor de su terrible experiencia humana. Cuando de Méjico, donde vive, nos llegan las obras de Rodolfo Halffter nacidas a partir de 1939, nos conmueve en ellas, como en las de tantos españoles acogidos al amparo de las naciones americanas, la reafirmación sin torcedura de cuanto antes habíamos admirado en ellos; engrandecido además por una amplitud de miras y un vigor de acentos que no serían po-

sibles sin la guerra, el destierro y hasta la angustia que todavía vivimos los españoles. El Homenaje a Antonio Machado, última obra para piano escrita por Halffter en Méjico, es tan elocuente desde ese punto de vista que no constituye sino una duplicación en número y en intensidad de sustancias musicales de aquellas dos Sonatas de El Escorial aparecidas en 1928.

Pero hay mucho más en este Homenaje que una «vuelta» a las Sonatas de El Escorial, mucho más que el reencuentro del músico de hoy con el que fuera entonces al tocar en un tema candente de España. ¿Por qué su homenaje al mayor y más puro de nuestros poetas contemporáneos, al que con más justos títulos, en la guerra y en la paz, simboliza a su pueblo, toma la forma de sonata cara a Antonio Soler y a Scarlatti? El propio creador de esta música quizá no lo podría explicar de otra manera que por haber elegido el idioma más acendradamente español dentro del suyo y con más profundo resonar en la tradición culto-popular de nuestro arte. Antonio Machado afinó asimismo sus nuevos versos sobre esa tradición. Repitió a lo largo de su vida, cuando las dominantes corrientes modernistas embellecían con reflejos franceses de artificio la desnuda lírica castellana, que sus versos no procedían del huerto de Ronsard; los había recogido de entre los surcos iguales, las pardas sementeras a cuyo filo discurrió el ensoñar de Gonzalo de Berceo.

Ni un músico, ni un poeta necesitan explicarse el por qué de sus inspiraciones. Les ocupa demasiado su fuerza de crear como para sentir siquiera el deseo de volver con ojos lúcidos por los caminos que un día recorrieron a impulsos de su sensibilidad. A Halffter sin duda debió bastarle aquella sola explicación apuntada cuando se acercó al papel para trazar su Homenaje a Machado. No sabía hasta qué punto hacía uso de la música con que mejor glosar los versos del poeta, la que con mayor fidelidad respondía en el sentimiento de la música a la verdad de sus otros sentimientos.

### III

#### LAS GALERÍAS DE LA BONA NOVA

Hay recuerdos que parecen dormir en el fondo de la conciencia hasta que cualquier circunstancia fortuita nos revela el valor que tenían para nosotros. Desde el primer compás del Homenaje a Machado, cobraron para mí contornos nítidos recuerdos que, por serme tan queridos, no acierto a comprender cómo pude perderlos. Son los de la última vez que vi al poeta, antes de que se derrumbara el frente catalán a fines de la guerra y de que Machado pasara la frontera, para morir en Francia.

Destruídas las centrales eléctricas de Barcelona por la aviación enemiga (1), la empinada calle que desde el Paseo Diagonal asciende hasta el barrio de la Bona Nova no estaba transitada más que por

(1) Machado vivió en Barcelona desde que esta ciudad pasó a ser sede del Gobierno Central de la República en 1938.

algún que otro tranvía abarrotado. El camino era largo. Penoso de hacer a pié para cuerpos sin casi alimentar. A duras penas pude llevar el mío hasta la casa donde Machado vivía. Era una especie de quinta en las afueras de la ciudad, con galerías que el mal gusto de su antiguo propietario había hecho repintar de rosa. En torno a ella, tras de la verja de su entrada, se extendía un parque en abandono. Jardín y huerto en ruinas que cobraban un acento romántico.

Las habitaciones eran cámaras amplias y de muros desnudos; aquí y allá interrumpido lo liso de la cal o el sucio papel pegado encima, por espejos con marcos recargados y cuadros que eran copias de paisajes absurdos o de esos seres que parecen sólo haber existido en lo que son como estampas.

Antonio Machado estaba con sus hermanos y algunos amigos en una sala, medio oscura ya en las primeras horas de la tarde de invierno. Un piano de caoba, vertical, abría su teclado contra el muro de frente a la ventana. Torner, el folklorista e investigador de la música para vihuela del siglo XVI, pulsaba las teclas, mientras hojeaba unos papeles manuscritos que rebosaban del estrecho atril. La conversación languidecía. Se esperaba a la música. Y comenzó a sonar al fin sobre el silencio de todos.

Por un tiempo, que se hizo en extremo fugaz, mientras las tintas macilentas de la tarde se reflejaban en los espejos cubiertos de polvo, llenaron el ambiente las notas de algunas de aquellas sonatas que escribiera en El Escorial el Padre Soler. El entusiasmo del anciano poeta se reflejaba en el brillo de sus ojos oscuros y en la dulce sonrisa con que atendía al deslizarse de la música. Torner, que la interpretaba con no menos entusiasmo, comentó entre pieza y pieza la autenticidad de su lenguaje, cifrado en lo popular. Este venero inagotable de ritmos y armonías fué sin duda descubierto por Scarlatti para contribuir con él a la deliciosa, de gracia y de finura, música para clave del Rococó madrileño. Pero en Soler tal lenguaje penetraba en capas más hondas, no era un simple enriquecimiento de una técnica venida de fuera. Lo externo, las maneras de expresión, se daban con mayor espontaneidad por como se supeditaban a la cosa expresada.

Antonio Machado, si encontraba en aquella música, hasta entonces para él desconocida, tan entrañable deleite, en buena parte se lo producía su perfecto clasicismo; clasicismo de raíz española en cuanto los elementos que en ella se fundían de lo culto y lo popular se daban tan indisolublemente unidos que era imposible disociarlos. El ejemplo de la poesía de Lope salió al conjuro de esa perfección comentada en las sonatas de Soler.

Machado perteneció a una generación amusical, quizá los tiempos en que se forjó el calificativo de «eso es música» para testimoniar el supremo desprecio por cualquier cosa. Las opiniones de los hombres del 98—Baroja, Unamuno, Valle Inclán, etc.—sobre el arte musical darían para un extenso comentario sobre la sordera de los espíritus más despiertos en otros aspectos, que caracteriza esa época. Pero Machado era poeta, ¡y cuán grande poeta!; por poco versado que estuviese en la música, aunque no hubiese ocupado

---

gran lugar entre sus aficiones, la sentía intensamente cuando entraba en su contacto y sus juicios sobre ella eran de una meridiana claridad. Lo que esa tarde se advirtió sobre todo cuando los conceptos expresados sobre Soler empezaron a concretarse con abundantes ejemplos, equiparables en lo literario al que presentaban las sonatas.

«Es como música de guitarra y para el pueblo», le escuché en las alternativas de una charla, por momentos más animada. No hacía mucho que había publicado su famoso artículo sobre el arte para el pueblo. Lo estimaba como el de más alta categoría estética y aducía los casos de Homero, Cervantes y Shakespeare como de típicos escritores populares, que escribieron *para el pueblo* en primer lugar. En ese rango situaba a las obras recién interpretadas de Soler. Música libre de «cuestiones personales», de malsano intimismo; objetiva y directa. Tan al margen del preciosismo «muy siglo XVIII» como del almacén de confidencias de la etapa romántica. Clásica en suma, inteligente y sentimentalmente clásica. Como dicha en el idioma llano, escueto y rico, vecino al del folklore; como cargada de verdades comunes, aptas para todos. Machado encontraba también en su forma ceñida una hilación de aforismos guitarrísticos. Pues la música andaluza y castellana para guitarra es sentenciosa en frases punzantes. Y sus alusiones escondidas, sus fantasías, su recatado sentimiento son metáforas y aforismos. Como la copla popular, se halla a dos dedos del refranero, sin que pierda, en frases hechas, su jugo la palabra.

No había mucho que especular para deducir de las expresiones de una conversación desordenada, que Machado se sentía tan atraído por esa música, y le producía tanto entusiasmo, por ser modelo de las firmes creencias estéticas de ese Juan de Mairena, filósofo andaluz,—vale decir, estoico senequista,—en que se encarnó el poeta para resumir la experiencia de todo un trabajoso existir.

Rodolfo Halffter, sabiéndolo o sin saberlo, que da lo mismo, acertó plenamente al reanudar su estilo a lo Soler en estas cuatro sonatas de El Escorial escritas como homenaje a Machado. La sensibilidad del músico le ha sido fiel de pleno al trazarse ese camino en su glosa a los versos de nuestro gran poeta. ¡Qué otro derrotero mejor para una obra que comienza por el epígrafe *heme aquí, España, en alma y cuerpo?*

Santiago, Noviembre de 1946.