



PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN DE MATERIALES DE ORIGEN POPULAR EN LA OBRA *DEBLA* DE CRISTÓBAL HALFFTER

Raúl López Sánchez

Director de banda y compositor (España)

Resumen

En el presente artículo se plantea un estudio analítico de la obra *Debla* del compositor Cristóbal Halffter con el fin de analizar los procesos de transformación de elementos de origen popular o relacionados con el mundo del folklore español en lo que a organización del material sonoro se refiere, así como la utilización de dichos elementos como pretexto y punto de partida para la creación musical. Del mismo modo, se pretende realizar un análisis musical en torno a las técnicas compositivas que predominan en dicha composición, llegando en último estadio a relacionarlas tanto con diversas técnicas y corrientes de vanguardia del pasado siglo XX como con las propias fuentes o elementos populares de las que pueda derivarse el material sonoro.

Palabras clave: Halffter, *Debla*, Análisis musical, Popular, Flamenco

Abstract

In this article an analytical study of the work *Debla* composer Cristobal Halffter in order to analyze the processes of transformation of elements of popular origin or related to the world of Spanish folklore at the time of the organization of sound material arises, and and the use of such elements as a pretext and starting point for musical creation. Similarly, it is intended to perform a musical analysis around the compositional techniques prevailing in said composition, coming in last stage to relate both with various techniques and current vanguard of the twentieth century as own sources or popular elements of which the sound can be derived material.

Keywords: Halffter, *Debla*, Musical analysis, Popular, Flamenco.

Fecha de recepción: 30/10/2016

Fecha de publicación: 29/02/2017

1. Introducción

Cristóbal Halffter nació en Madrid, en marzo de 1930. Estudió composición con Conrado del campo en el Real Conservatorio de Música de Madrid. En 1962 consiguió por oposición la Cátedra de Composición y Formas Musicales en dicho conservatorio, ocupándola hasta 1966.

Su obra como compositor abarca un amplio espectro creativo que va desde la música coral, de cámara y electrónica a la escritura para gran formación sinfónica.

Se consolida como un compositor verdaderamente prolífico, con más de 100 obras en su haber. Destacan, entre otras, *Elegía a la muerte de tres poetas españoles – Antonio Machado, Miguel Hernández, Federico García Lorca* (1974/75), *Officium defunctorum* (1979), *Tres poemas de la lírica española* (1985-86), *Concierto para piano y orquesta* (1987).

Posteriormente, entre los años 1986 y 1989 ocupó la Cátedra de Composición del Conservatorio de Berna (Suiza), así como la Cátedra de composición de los Cursos de Música Contemporánea de Darmstadt (Alemania).

La llamada Generación del 51 no puede entenderse sin la presencia de Cristóbal Halffter, compositor en el que confluyen la presencia del nacionalismo, simbolismo y folklorismo musical español con las nuevas estéticas y corrientes musicales de vanguardia del pasado siglo XX.

Debla fue escrita en 1980, siendo esta composición un encargo para el Festival de Montepulciano. La instrumentación escogida por el compositor consta de un único instrumento: flauta solista. La obra está dedicada a María Halffter, su hija, la cual fue la encargada de estrenar dicha composición en el mencionado festival. En *Debla* se dan la mano la tradición y la vanguardia, el sentimiento y la razón, la jondura de las raíces musicales españolas con las nuevas técnicas compositivas europeas. El atonalismo melódico y las connotaciones al mundo del flamenco realizan una simbiosis que estalla de carga emocional y virtuosismo nota a nota.

2. *Debla* – Análisis

A simple vista, la primera referencia a un elemento propio de la cultura española, su folklore y sus raíces, se encuentra en el propio título de la obra, *Debla*. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española¹, *Debla* es un “cante popular andaluz, en desuso, de carácter melancólico y con copla de cuatro versos”. A su vez, Tomás Andrade de Silva, en su *Antología del cante*

¹ Diccionario de la Lengua Española (DRAE). 23^a Edición, octubre de 2014.

*flamenco*², realiza una breve reseña sobre el significado de la Debla como cante flamenco de la siguiente manera:

La palabra «debla» significa «diosa» en caló³. Como cante, la debla está emparentada con el martinete y con la carcelera, originarios del mismo tronco: romance – corriós - toná. Realmente, la debla es muy parecida al martinete, aunque tiene una estructura un poco más amplia, más recargada de melismas, más desolada y doliente. Sin embargo, tanto en su estructura poética como en su concepto musical ambos palos son prácticamente iguales.

De ese modo, las primeras connotaciones de elementos nacionalistas se encuentran ya en el mismo título de la obra. No obstante, se debería aclarar que, Halffter no pretende realizar una Debla flamenca, ni una Toná, ni un Martinete, sino incluir elementos propios recurrentes del flamenco desde un punto de vista más global, no específicamente de esos palos en concreto.

Así mismo, puede deducirse que, puesto que la investigación gira en su totalidad alrededor de obras de lo que se denomina “música culta”⁴, la intención de Halffter en esta pieza no es hacer música folklórica como tal (como una mera traslación de un hecho musical concreto) sino que, en este caso, el flamenco se integra en la pieza como el medio entre la idea conceptual que sirve de base para una transformación mediante la que se obtiene un resultado sonoro. El compositor bebe del flamenco, lo aproxima a su lenguaje y se nutre de él a través de elementos propios de este género los cuales incluye en su composición. Por tanto, no se debería considerar esta música como flamenco, puesto que ni en estética, ni en forma, ni como fin sonoro, la pieza se desarrolla bajo este concepto.

A este respecto, Agustín Charles en su escrito *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la Generación del 51*⁵, realiza el siguiente comentario en cuanto al grado de estética flamenca en dicha obra:

En nuestra opinión, esta obra tendrá un impacto sobre el oyente parecido a cualquier cante jondo que reúna unos mínimos cualitativos. Ahora bien, Halffter utiliza en el instrumento no sólo la idea de melisma de la voz, sino también el “palmeo” que el cantante realiza de forma improvisada y que contribuye a enfatizar determinadas cadencias vocales y melismáticas. Todo lo mencionado, además de una enorme dosis de expresividad [...] habitual en Halffter, hacen de ella una obra singular.

De igual forma, es también un aspecto a tener en cuenta el hecho de que Debla sea una obra escrita para flauta sola. La elección de la flauta como

² ANDRADE DE SILVA, T., *Antología del Cante Flamenco*, Hispavox S.A., Madrid, 1958, p.91.

³ Caló es la lengua materna de la etnia gitana, a pesar de los distintos lugares geográficos, el caló es común a cualquier país o nacionalidad. Actualmente se encuentra más en desuso.

⁴ Entendiendo el término como el de la música llevada a cabo mediante procedimientos de elaboración consciente que implican una búsqueda concreta de una sonoridad específica.

⁵ CHARLES SOLER, A., *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la Generación del 51*, Rivera, Valencia, 2002, p. 142.

instrumento solista se puede entender como un recurso más para acercarse a la idea del mundo del flamenco ya que el flautista en este caso es la alegoría de un cantaor flamenco en el escenario dispuesto a interpretar su cante.

De este modo, Halffter se ayuda de una serie de recursos compositivos con el fin de trasladar esos elementos que utiliza del cante flamenco, que en última instancia verdaderamente dejan de establecerse como meros recursos para convertirse en la propia técnica de composición de la obra.

Para comenzar el análisis, resulta conveniente destacar, en primera instancia, algunos de los recursos estilísticos utilizados por el autor. Se pueden considerar tres: la “linealidad” en los sonidos, el “desarrollo melismático” y el “uso del cromatismo y las distancias interválicas de la escala andaluza”.

2.1 Linealidad

El concepto de “linealidad”⁶ en los sonidos se refiere al hecho de mantener un sonido durante un gran periodo de tiempo, sirviéndose para ello de diferentes matices, y/o distintos tipos de ataques. En su relación con el mundo flamenco, y en concreto con el cante, esta “linealidad” puede entenderse como el “arranque” o “salida” de un cantaor ante el comienzo de un cante flamenco. De igual manera, dicho término también puede encontrarse en el cante flamenco en la propia duración de una sílaba en un momento determinado sin que exista ningún melisma sobre ella, simplemente planteándose como un sonido estático. Normalmente esto puede encontrarse en finales de versos o en adverbios recurrentes como “¡Ay!”.

Se encuentran claros ejemplos de su uso desde el comienzo de la pieza. La nota RE# se configura como la nota fundamental de la pieza, el sonido sobre el que se polariza toda la obra y sobre el que recae todo elemento con connotaciones, como más adelante podrá verse. Del mismo modo, el RE# es la altura sobre la que se desarrolla toda la línea melódica de la obra.






Ej. 1. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Compases iniciales

Como puede verse en el Ej. 1, Halffter utiliza como método de articulación de los distintos ataques de la nota RE# un rango dinámico muy extenso cuyo intervalo comienza con *fff* y finaliza en *pp*, consiguiendo lo que

⁶ Término utilizado por CHARLES SOLER, A., *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la Generación del 51*, Rivera, Valencia, 2002, p. 143.

puede entenderse como “dar vida” a ese sonido. A su vez, con el mismo fin, también se pueden observar los diferentes tipos de calderones utilizados para establecer pausas entre la sucesión de ataques de la nota y que Halffter explica al comienzo de la obra:

	short fermata (1-2'')
	medium fermata (3-4'')
	long fermata (5-6'')

Ej. 2. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Explicación de los signos de calderón utilizados por el compositor

A simple vista, este comienzo contiene una gran carga simbólica en cuanto a su relación con el flamenco pues como se ha indicado anteriormente, se asemeja a la “salida” de un cantaor flamenco antes de comenzar un cante, es decir, el temple de la voz para tomar la referencia de la altura de la línea melódica sobre la que va a cantar.

Este recurso de la “linealidad” de los sonidos, se repite y desarrolla a lo largo de toda la pieza, pudiendo percibirse claramente la interpolación entre los motivos melismáticos y los elementos de linealidad, mediante un constante contraste entre estatismo y el movimiento. Y es ese estatismo precisamente el que da fundamento para intuir información sobre el sustento armónico la pieza, ya que Halffter usa los movimientos melismáticos para moverse entre las diferentes alturas relevantes de la obra. En el siguiente ejemplo se ve una muestra de “linealidad” en los sistemas 3 y 4 de la obra mediante contrastes de una altura interválica amplia:

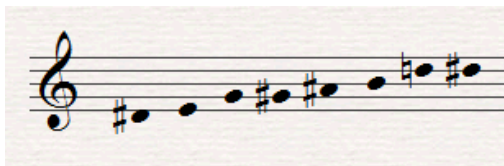


Ej. 3. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistemas 3 y 4.

También se puede observar que Halffter dota de gran importancia a las alturas RE \flat y posteriormente LA natural. Estas alturas no están establecidas al azar. Su utilización deriva de la importancia que el autor otorga durante toda la pieza al uso de la escala andaluza⁷ y a la utilización de sonidos que no pertenecen a ella como medio para llegar al cromatismo total de 12 sonidos. Si

⁷ Este asunto se tratará más extensamente en el apartado 2.3

se construye dicha escala sobre el sonido fundamental de la obra, RE #, ésta sería:



Ej. 4. Escala andaluza desde RE#

Puede observarse que los sonidos RE^b y la LA natural son dos de los sonidos que no aparecen en esta escala. Este hecho permite a Halffter, al utilizarlos como notas de reposo, el no prescindir de ellos en ningún momento por no formar parte de su sistema armónico–melódico otorgándoles una identidad propia.

Muy importante es también lo que ocurre en el final del segundo sistema del Ej. 3. En toda la pieza existe una idea cadencial sobre el sonido principal RE #. En cada conclusión de una frase o una sección, el compositor siempre realiza un regreso al sonido principal de la obra (RE#), y este regreso, viene casi siempre precedido de la nota MI, estableciéndose de esta forma siempre una relación cadencial de segunda menor, característica de lo que se conoce como cadencia frigia MI – RE #.

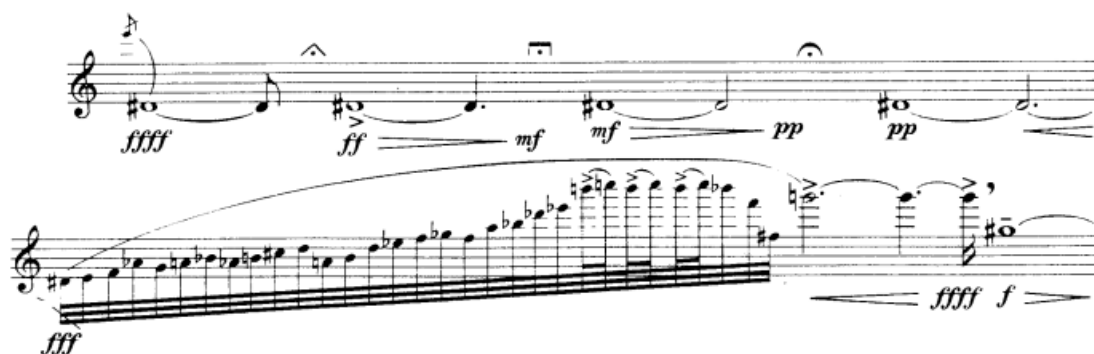
A modo de resumen sobre la linealidad en los sonidos, se puede afirmar que el autor la utiliza de la misma forma en toda la pieza, como elemento de estatismo una vez alcanzada la altura deseada por el elemento melismático, de manera que tras la aparición de determinados sonidos lineales, la pieza se va desarrollando entre diferentes alturas referenciales que a su vez pueden agruparse en pares de notas: RE – RE #, MI – FA, SI – DO, tres de las cuales (FA-SI y DO) no aparecen en la escala andaluza y de esta forma, considerando los RE# y LA anteriores, el compositor utiliza las 12 notas de la escala cromática.

2.2 Desarrollo melismático

Otro de esos recursos usados por Halffter, es lo que podría llamarse el desarrollo melismático. Este término puede entenderse también como una similitud con respecto al cante flamenco, aunque no obstante, el compositor no lo usa de la misma manera a la que se utiliza en el cante y bajo el mismo enunciado. En Debla, Halffter los melismas tienen un papel de desarrollo interno de la linealidad comentada anteriormente. También se sirve Halffter de estos desarrollos melismáticos no tanto como proceso interno de evolución de los sonidos que lo integran sino como una especie de “pasos” entre las distintas alturas de los sonidos significativos o de las interválicas más utilizadas en la obra, de manera que podemos entenderlo como una simbiosis entre un elemento propio del flamenco como es el adorno o “floreo” dentro de la propia

nota, y el transcurso melódico entre grandes intervallos. Su objetivo parece ser el de enfatizar como sonidos relevantes las notas correspondientes a los extremos de los mismo.

En el Ej. 5 puede verse el tipo de desarrollo melismático usado como vía entre dos alturas significativas separadas por un intervalo amplio:



Ej. 5 Halffter, Cristóbal. Sistema 2. Desarrollo melismático entre dos alturas significativas

En el mencionado ejemplo 5 puede verse cómo el melisma ha sido utilizado para pasar de la altura RE # 3 a la altura SOL 5⁸. Es preciso destacar la utilización de la interválica propia de la escala andaluza en estos melismas de transición, cuyos intervallos más característicos son las 2^a y 3^a menores. Estos melismas de transición entre distintas alturas son utilizados a lo largo de toda la obra, y de igual manera, juegan un papel muy importante en lo que se refiere a la articulación y sucesión de las frases. En muchos casos, el compositor se ayuda de estos melismas como nexos o unión entre dos elementos lineales, lo que articula la frase melódica y por consiguiente genera un importante contraste entre el movimiento y el estatismo.

Otros ejemplos de la utilización de estos melismas pueden ser los recogidos en los ejemplos 6 y 7:



Ej. 6. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistema 6. Melismas

⁸ Para la numeración de las octavas se ha empleado el sistema Franco-Belga, el cual toma como Do₃ o Do “central” el Do situado en clave del sol con una línea adicional por debajo del pentagrama.



Ej. 7. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistemas 13, 14 y 15. Melismas

Por otro lado, se puede considerar que el otro procedimiento de desarrollo melismático indicado anteriormente como desarrollo interno de la nota, como una especie de “micropolifonía” interna del sonido, es el aspecto que más se relaciona con el mundo flamenco, puesto que en el canto pueden encontrarse estos melismas continuamente. Del mismo modo, este procedimiento de melismas sobre la nota, casa directamente con el concepto de la “linealidad” de los sonidos comentada en el apartado 2.1, puesto que siempre se encontrarán en medio del estatismo de las notas largas.

Ejemplos de esto se pueden ver a lo largo de toda la obra. Puede indicarse el primero de ellos en el sistema 5, en el que se percibe cómo el punto de partida y de llegada del melisma es el mismo, utilizándolo como una ornamentación del sonido sobre el que se incluye. También, y del mismo modo que en el aspecto anterior, en todos estos melismas puede verse el uso de las relaciones interválicas propias de la escala andaluza.



Ej. 8. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistema 5. Melisma sobre la misma nota

En el siguiente ejemplo pueden verse otros ejemplos de este uso de los melismas en los sistemas 29, 30, 31 y 32. En este caso, el sonido sobre el que se forman los melismas es el principal de toda la pieza, el RE #:

Ej. 9. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistemas 29 a 32. Melismas sobre la misma nota (RE#)

2.3 Uso del cromatismo y las distancias interválicas de la escala andaluza

El otro procedimiento utilizado y desarrollado por Halffter en *Debla* es el uso del cromatismo y las distancias interválicas de la escala andaluza. Esto resulta de vital importancia por cuanto establece una relación directa con el mundo flamenco en cuanto a los aspectos armónicos sobre los que se desarrolla. El uso del cromatismo (o la distancia interválica de segunda menor) está totalmente presente en toda la obra, lo que tiene innegable relación con la cadencia frigia, eje fundamental del sistema armónico del flamenco. Por otro lado, también resulta de gran importancia la utilización de los intervalos que configuran la escala andaluza, unas veces de manera totalmente ordenada en cuanto a la consecución de los intervalos que la forman y otras veces con ligeras variaciones en virtud del diseño melódico en el que se encuentra. Las secuencias de los intervalos de segunda menor y tercera menor son palpables en la totalidad de la obra.

En muchas de las ocasiones, Halffter amplía los intervalos, haciendo aparecer al de segunda menor o cromatismo como intervalos de séptima y novena, y a los intervalos de tercera menor como ampliaciones a la décima. Esta apreciación viene relacionada con las posibilidades técnicas de la flauta. La simbólica semejanza entre el instrumento de viento madera y la voz humana,

tiene aquí la lógica excepción de la explotación de los recursos técnicos del mismo.

En el siguiente ejemplo puede verse cómo los intervallos de la línea melódica de los sistemas 9 y 10 son principalmente las referidas relaciones de 2ª y 3ª menor. La distancia microtonal que marca el cuarto de tono, se presenta como recurso hacia un acercamiento al cante jondo, a la voz humana, lo que en el flamenco no obedece a un sistema totalmente temperado.



Ej. 10. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistemas 9 y 10. Relaciones de 2ª y 3ª menor

Se puede considerar que desde este punto de vista, este es el momento en que la pieza está relacionada con el cante jondo de una forma más literal, y donde las semejanzas en el resultado sonoro son muy similares.

De la misma forma, en los dos últimos sistemas de la pieza, este procedimiento vuelve a aparecer con el mismo objetivo y bajo la misma idea compositiva, a modo de recuerdo de lo ya aparecido y como un último tramo mucho más pausado en el que pueda liberarse toda la gran tensión alcanzada a lo largo de la obra.



Ej. 11. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Dos últimos sistemas

2.4 Dinámica

El uso de las dinámicas tiene el mismo objetivo que se ha planteado en los apartados anteriores con respecto a los procedimientos melódicos: el de acercarse a la sonoridad de un cante flamenco. Los cambios súbitos y extremos entre distintas dinámicas muy alejadas o los reguladores usados entre cada

nota y no de una forma global en las frases, son también recursos empleados en el cante flamenco. Los grandes contrastes dinámicos propios de los “quejíos” flamencos y, como contraste, la sutileza de los pasos melódicos de los cantaores se ven reflejados en la escritura empleada en *Debla*.

2.5 Atonalismo⁹ en *Debla*

En *Debla*, como obra de la segunda mitad del siglo XX, hay elementos que pueden puntualmente adscribirse a procedimientos estéticos más generales. Si bien sujeta a procedimientos compositivos personales y no pertenecientes a ningún protocolo estético en concreto, es inevitable que algunos de los mismos tengan una fuerte relación con otros más relevante y previos.

Esto puede decirse del procedimiento melódico utilizado, que desde el comienzo de la obra puede verse que está planteado, salvo en momentos muy concretos y contrastantes, no cómo una idea melódica tradicional, sino con intervalos pequeños y grandes frases en las que la exposición y variedad temática se hacen palpables desde el primer momento. No se establece una melodía *cantabile* de una manera clásica. Por el contrario, se observa el empleo de células pequeñas las cuales por sí solas tienen total identidad e importancia. Así mismo la direccionalidad de la línea melódica es muy poco regular, con una constante sucesión de saltos en distintas octavas e intervalos grandes, los que, a la vez que rompen constantemente esa posible melodía, crean internamente una gran riqueza tímbrica llegando a producir la sensación auditiva de más de una línea melódica a la vez.

Es en la interválica utilizada donde reside el germen de la escritura empleada por Halffter. Si se analiza cualquier sección de la obra desde este punto de vista (únicamente obviando los melismas, cuyo uso ya ha sido comentado anteriormente), puede verse la alternancia de intervalos de segunda menor y sus ampliaciones, la séptima y la novena como casi único procedimiento utilizado. Este tratamiento de estos intervalos se puede entender como el de las llamadas “contraposiciones atonales¹⁰”.

En los ejemplos 12 y 13 pueden ser observadas muestras de este procedimiento de disposición de los intervalos:

⁹ El término atonalismo se utiliza en esta ocasión con la acepción con que lo hace FALK, Julien, *Technique de la musique atonale*, Alphonse Leduc. Paris, 1959; en el sentido de considerar como tal a la música elaborada mediante procedimientos contrapuntísticos y compuesta a partir de la ruptura de las reglas tonales armónicas tradicionales, sujeta a nuevas reglas de elaboración melódica.

¹⁰ Las contraposiciones atonales pueden entenderse como la disposición de un cromatismo o una segunda menor de una manera no lineal, es decir, cambiando una de las dos notas a otra octava distinta de la anterior o posterior, creando así intervalos de séptima, novena (mayores o menores) u octavas (disminuidas o aumentadas). Normalmente suelen intercalarse con otra nota ajena a dicho cromatismo.

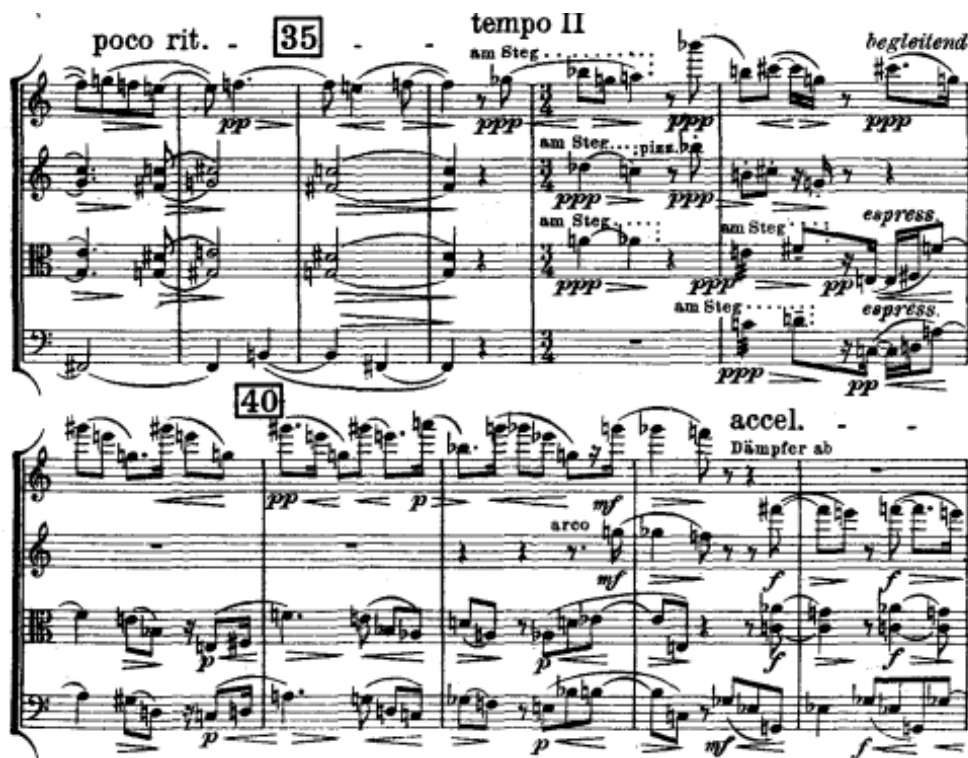


Ej. 12. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistema 3. Contraposiciones atonales



Ej. 13. Halffter, Cristóbal. *Debla*. Sistemas 19 y 20. Contraposiciones atonales

Puede señalarse que este procedimiento compositivo ya fue utilizado con anterioridad por autores de la llamada Segunda Escuela de Viena, como Anton Webern, quien por ejemplo en su op. 5 *Fünf sätze für streichquartett*¹¹, realiza prácticamente en todo momento el tratamiento de las líneas melódicas como posteriormente lo hará Halffter en *Debla*. En el siguiente ejemplo se observa cómo las contraposiciones atonales constituyen el proceso clave en cuanto al diseño melódico y a la interválica usada.



Ej. 14. Webern, Anton. *Fünf sätze für streichquartett*. Cc. 33-43

¹¹ Anton Webern, *Fünf sätze für streichquartett*. Op. 5, Universal Edition, Viena, 1922.

Otro ejemplo claro en cuanto a la escritura atonal en similitud con *Debla* lo encontramos por ejemplo en el Op. 16 de Arnold Schönberg *Fünf Orchesterstücke*¹²:

Ej. 15. Schoenberg, Arnold. *Fünf Orchesterstücke*. Cc. 30-36.

3. Conclusiones

Tras este estudio analítico basado en la obra *Debla* del compositor Cristóbal Halffter puede afirmarse que los elementos de origen popular –recurriendo como máximo exponente a elementos propios del flamenco– juegan un papel totalmente primordial en cuanto a la composición y organización del material sonoro. En ella, ya sea bajo el fin de recrear algún tipo de sonoridad en concreto o bien como elemento de partida hacia una búsqueda personal del propio autor, se pone de manifiesto un gran interés por parte del compositor en trabajar sobre la música de sus raíces o sobre elementos característicos de nuestra tierra.

En *Debla* el material popular no es usado de un modo literal, sino que en gran medida sirve como pretexto para la creación. Los elementos se tratan

¹² Arnold Schoenberg, *Fünf Orchesterstücke*. Op. 16, C. F. Peters, Leipzig, 1942.

desde un punto de vista más retórico o incluso poético, trabajando más el sentido expresivo e interno del elemento en sí.

La organización de dicho material puede ser relacionada estrechamente con la estética y la técnica compositiva del atonalismo, manteniendo grandes similitudes en el desarrollo melódico-motívico con obras de autores de la llamada Segunda Escuela de Viena (formada por Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg); máximos exponentes de la citada técnica de composición.

4. Referencias bibliográficas

ANDRADE DE SILVA, T., *Antología del Cante Flamenco*, Hispavox S.A., Madrid, 1958.

CHARLES SOLER, A., *Análisis de la música española del siglo XX: en torno a la Generación del 51*, Rivera, Valencia, 2002.

FALK, J., *Technique de la musique atonale*, Alphonse Leduc. Paris, 1959.